Ausführlicher und gründlicher

Unterricht

die

Flöte zu spielen,

von

Johann George Tromlitz,

Tonkünstler und Flötenist.



Leipzig, 1791.

verlegts Adam Friedrich Böhme.



Sr. Königl. Hoheit

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

Herrn

Carl,

Königl. Prinzen in Pohlen und Litthauen rc.

Herzoge zu Sachsen,

in Liefland, zu Curland und Semgallen, Jülich, Cleve, Berg, Engern und Westphalen; Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meissen; auch Ober- und Nieder-Lausitz, gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark Ravensberg, Barby und Hanau, Herrn zu Ravenstein.

Rittern des Russisch Kayßerl. St. Andreas- und Alexander Newsky, auch Königl. Pohln. weisen Adler-Ordens rc.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.



Durchlauchtigster Fürst,

Gnädigster Herr;

Ew. Königl. Hoheit diese Blätter als einen Beweiß meiner unbegrenzten Ehrfurcht unterthänigst zu überreichen, möchte, von der Seite betrachtet, daß meine wenigen, dem Publiko vorgelegten musikalischen Arbeiten, vielleicht nicht das Glück hatten, Höchstdenenselben bekannt zu werden, gewiß nur allzusehr ein kühnes Unternehmen seyn, wenn nicht aus dem so interessanten Bilde, das von Ew. Königl. Hoheit die Welt schon längst sich gezeichnet hat, zwey Züge meinen Muth belebten: ausnehmende Liebe für die Musik, mit der tiefsten Einsicht in die Kunst verbunden, und meisterhafte Behandlung des Instruments selbst, wovon ich handle.

Aeußerst glücklich werde ich mich schätzen, wenn Ew. Königl. Hoheit meine Arbeit, die freylich, wenigstens zum

größten Theil, für Anfänger gefertiget ist — aber gute und richtige Leitung des Schülers, ist ja Bildung des Virtuosen — Höchstderoselben huldreichen Schutzes und gnädigsten Beyfalles zu würdigen geruhen. Gewiß wird dieß unter die süßesten Belohnungen meiner für das Studium der Kunst verwendeten Kräfte, meiner lange und mit Mühe gesammelten Erfahrungen gehören. Eine reichhaltige Quelle des Vergnügens und der Zufriedenheit werde ich hier für mich eröffnet sehen, und dankbar werde ich jene vortrefflichen Züge im Bilde Ew. Königl. Hoheit mit stiller Bewunderung zu betrachten fortfahren, mit welcher ich auch Zeitlebens ehrfurchtsvoll mich nennen werde

Ew. Königl. Hoheit

Leipzig,
im Monat May
1791.

unterthänigst gehorsamsten
Johann George Tromlitz.

Vorbericht.

Ein Buch dieser Art sollte wohl manchem überflüssig zu seyn scheinen, zumahl da der Königl. Preußl. Kammermusikus Quanz ein würdiger Mann in der Musik, und einer der ersten und größten Flötenspieler seiner Zeit, schon vor vielen Jahren einen **Versuch einer Anweisung zum Flötenspielen;** herausgegeben hat. Aber obgleich in diesem Versuche sehr viel gutes und brauchbares von der Flöte, und überhaupt von der Musik enthalten, so gestehet er doch selbst, daß es ohne einen, mit der hierzu nöthigen Kenntniß begabten Lehrmeister zu einem eigenen Unterricht für dieses Instrument, nicht hinlänglich sey. Aber wo findet man denn auch dergleichen Lehrmeister? Ich bin fest überzeuget, und weiß es aus langer Erfahrung, daß sie selten sind; und da nun auch das Buch allein zum eigenen Unterricht nicht hinlänglich seyn soll, so muß ja sowohl der schriftliche als mündliche Unterricht, wo nicht ganz, doch meistentheils fehlen. Daher es denn kömmt, daß dieses Instrument fast allgemein so sehr unschicklich behandelt wird.

Jedoch nehme ich dieses, daß nehmlich das Buch von Quanz zum eigenen Unterricht nicht hinlänglich sey, nicht so ganz für allgemein an, denn ich glaube doch, daß man auch ohne einen solchen Lehrmeister, vielen Nutzen daraus schöpfen könne, wenn das darinnen enthaltene nur nicht unschicklich angewendet wird.

Es ist wahr, ein Mensch kann nicht alles finden; indessen hat Quanz doch gewissermaßen die Bahn gebrochen, und dem denkenden Lehrling einen Weg gezeiget, auf welchem er wandeln könne.

Viel=

Vielleicht bin ich glücklich genug, alles hierzu nöthige mit gehöriger Ordnung und Deutlichkeit vorzutragen. Ich würde es nicht gewaget haben, mich diesem mit so vielen Vorzügen begabten Manne an die Seite zu setzen, wenn ich nicht gewiß überzeuget wäre, daß die seit mehr als vierzig Jahren mit vielem Fleiß von mir gemachten Erfahrungen und Bemerkungen den Liebhaber dieses Instruments auf einen ganz sichern Weg führen, und ihn dem vorgesetzten Ziele immer näher bringen würde; und wenn ich nicht gern dem Lehrlinge Zeit und Geld, und dem guten Lehrmeister die unsägliche Mühe, den durch schlechten Unterricht verdorbenen Lehrling wieder zurecht zu weisen, ersparen wollte. Bey manchem ist das Verbessern aber gar unmöglich geworden, da die ihm beygebrachten Fehler so fest eingewachsen sind, daß er sie nicht einmahl gewahr wird, wenn man ihn auch daran erinnert.

Hieraus wird man ersehen, wie nöthig es sey, gleich anfangs einen guten und der Sache gewachsenen Lehrmeister, oder in Ermangelung dessen, einen guten schriftlichen Unterricht zu wählen; und wie falsch es sey, sich zum Anfange einem schlechten Lehrmeister, weil er wohlfeil ist, und weil man glaubt, ein schlechter Meister sey zum Anfange gut genug, anzuvertrauen. Das ist der größte Fehler, den ein solcher Lehrling machen kann; denn hieraus entstehen nun alle oben genannte Unbequemlichkeiten, und der Lehrling verliehret seine Zeit und sein Geld und lernet nichts. Nimmt er nun endlich auch einen guten Meister, so kostet es ihm nun noch mehr, und der Meister wird gewiß nicht alles Uebel wieder wegschaffen können, und es bleibet doch mehrentheils ein verdorbenes Werk.

Da aber dergleichen gute Lehrmeister, welche aus Gründen und wissenschaftlich spielen, wie schon gesagt, nicht immer zu haben sind, und von diesem Instrumente, meines Wissens, weiter nichts Vorzügliches, als das Buch von Quanz öffentlich erschienen, so habe ich geglaubt, dieses

Werk, an welchem ich schon lange gearbeitet habe, durch den Druck öffentlich bekannt machen zu können.

Ob nun gleich meine eignen Erfahrungen das Erste sind, was ich mittheile, so habe ich dennoch auch das, was schon von andern als wahr gesaget worden, nicht weglassen können; denn Wahrheit bleibet immer Wahrheit, sie sey gesagt von wem sie wolle. Ich habe in diesem Werke bloß auf Wahrheit und Richtigkeit, dieses Instrument gehörig zu behandeln, systematische Ordnung und deutlichen und faßlichen Vortrag gesehen, ohne mich eben um eine schöne, künstliche und blühende Schreibart zu bekümmern. Es wird mir genug seyn, wenn ich mich so ausgedrücket habe, daß man mich leicht verstehen kann.

Es spielet zwar eine große Menge dieses Instrument, aber wer nur ein wenig und ohne Partheilichkeit urtheilen kann, dieser wird sogleich einsehen, daß es nur wenige giebt, die dieses Instrument gehörig zu behandeln verstehn.

Viele blasen, ohne eigentlich zu wissen, was dazu gehöret; sie kennen weder Ton noch reine Intonation; sie wissen von keiner zum guten Vortrag gehörigen Regel etwas; ihr Vortrag hat, genau betrachtet, weiter keine Absicht, als Noten mit vieler Mühe heraus zu martern, oder einen schlumprichten Gesang daher zu leyern.

Da ihr Ton ungleich, hinkend, oder hell und stumpf durch einander, so kann auch die Verbindung der Töne nicht anders als hinkend seyn, und da sie das Mittel, die Töne gehörig zu verbinden, nicht wissen, so wird ihr Vortrag entweder klebricht und leyricht, oder höckerich und holpernd seyn.

Der meisten ihr Ton ist hölzern, zischend oder pfuschend, ohne Mark, in der Höhe schreyend, und in der Tiefe beynahe unhörbar; oder sie drücken ihn so enge und schmal zusammen, daß das volle männliche

gänzlich verlohren gehet; dabey müssen sie auch immer in einer Farbe spielen, und können weiter kein piano und pianissimo oder forte machen, welches ohnehin auf diesem Instrumente sehr schwer ist; und dieses alles geschiehet aus Kenntnißmangel der rechten Art des Tons und der Hervorbringung desselben.

Hat einer auch einen bessern Ton, als gewöhnlich, so fehlt es immer an der Gleichheit desselben, und an der reinen Intonation, welches doch zu dem guten Vortrage unentbehrlich ist. Mancher glaubt, wenn er nur ein lahmes Stückchen daher leyert, oder recht auf dem Instrumente herumfaselt, das Gesicht verzerrt, die Schultern biß an die Ohren hebt, und andere sonderbare Leibesstellungen, welches bey ihm Ausdruck heißt, macht, er sey Meister und habe das Recht, andere brave Männer, von denen er, wenn es sein Stolz erlaubte, doch lernen könnte, für nichts zu achten, und verkleinerlich von ihnen zu sprechen; auch andere in seiner eingebildeten Kunst zu unterrichten, und rechtschaffene Leute um ihre Zeit und ihr Geld zu bringen, da er doch selbst nicht einmahl drey oder vier Noten mit gehöriger Richtigkeit und Deutlichkeit vorzutragen weiß, und also noch nicht den geringsten Anfang in seiner Kunst gemacht hat. Aufgeblasen vom Wind, und stolz gemacht von einem unzeitigen und partheiischen Lobe, dünkt er sich der Größte zu seyn; wiewohl zu seinem eigenem Schaden.

Ein jeder, der es in einer Kunst oder Wissenschaft zu etwas bringen wollte, sollte sich vor den Schmeicheleyen und dem partheiischen Lobe eines Menschen, der mit der Miene und dem Tone eines Kunstrichters, obschon ohne hinlängliche Kenntniß, alles zu beurtheilen sich unterstehet, und der nur aus Absichten lobet und tadelt, den entweder Neid, Eigennutz oder Ehrsucht dazu antreibet, als vor der Pest hüten. Ein solcher Mensch, in dem weder Wahrheit noch Redlichkeit wohnet, verkleistert

dem

dem unmündigen Pöbel die Augen, und schadet mit seiner Verkleisterung dem Meister und dem Stümper.

Daß es so wenige gute Meister auf diesem Instrumente giebt, da doch sehr viele sich damit abgeben, muß wohl seinen Grund in den Schwierigkeiten desselben haben; und in der That hat dieses Instrument mehr Schwierigkeiten, als mancher glaubt, oder vielmehr, weil er es nicht selbst in die Hände nimmt, und mit größtem Fleiße untersuchet, einzusehen im Stande ist.

Da sich aber so wenige finden, die sich, dieses Instrument gehörig kennen zu lernen, bemühen, so ist es auch kein Wunder, daß die Mittel, die damit verbundenen Schwierigkeiten zu überwinden, unbekannt bleiben.

Es wird beynahe auf keinem Instrumente der Ton auf eine so künstliche Art hervorgebracht, als auf der Flöte. Der Wind, wodurch darauf der Ton hervorgebracht werden soll, muß erst durch die äußere Luft, ehe er in das Instrument kömmt; und daß dieser Wind- oder Luftstrahl, wenn ein guter Ton entstehen soll, eine gehörige Richtung und gehörigen Gang haben müsse, ist leicht einzusehen. Fehlt dieses, entweder wegen übelgebaueter Lippen, welchen von Natur bey dem unrichtigen Gange des Luftstrahls einen guten Ton hervorzubringen unmöglich ist; oder, der gut gebaueten Lippen ungeachtet, wegen innerlicher und äußerlicher Zufälle, wodurch die Lippen trocken, aufgedunsen, oder gar aufgerissen werden; oder wegen anderweitiger Hindernisse, die aber doch allemahl ihren Grund in den übelbeschaffenen Lippen haben, weshalb der Luftstrahl seinen gehörigen Gang nicht nehmen kann, oder derselbe nicht glatt beysammen bleibet, und sich zerstreuet: so wird der Ton allemahl schlecht seyn. Auch wenn das Blut des Spielers durch irgend eine Leidenschaft, als: Furcht, Ehrgeitz, Verdruß und dergleichen in Bewegung gebracht ist, so werden ihm dadurch Halß und Lippen trocken, und dieses verhin-

 dert

dert den guten Ton ganz und gar; und in einer solchen Verfassung kann er, weil ihm dabey der Athem zu kurz wird, und die Finger wie Bley sind, er selbst aber zerstreuet ist, unmöglich etwas taugliches hervorbringen.

Diesen Zufällen ist dieses Instrument vor allen andern ausgesetzt, obgleich das durch Leidenschaften bewegte Blut auf alle Instrumente Einfluß hat, so sind doch bey keinem die Folgen so schlimm, als bey diesem. Aus oben angeführten Ursachen kömmt denn die immerwährende Klage der Flötenisten: daß sie keinen Ansatz haben, wenn sie spielen sollen. Dieses ist nun ein großes Uebel, und wenn einer auch bey gutem Ansatze alles mögliche zu machen im Stande ist, so wird er doch bey schlechtem Ansatze gar nichts können.

Der Zuhörer denkt von allem diesem nichts dabey; entweder er kann, oder er will nichts dabey denken. Er höret nur, ob es nach seinem Geschmacke klingt oder nicht. Hat nun der Flötenist unglücklicherweise keinen Ansatz, so wird ihm auch nicht alles so gerathen als er wünscht; und nun heißt es gleich: **er kann nichts.** Dieses ist nun wohl sehr unbillig gehandelt. Aber, mein guter Freund! du bedenkest nicht, daß man, wenn man tadeln will, es besser können müsse; wenn du davon urtheilen willst, so mußt du genugsame Kenntniß davon haben, sonst schweige lieber; denn es ist nicht genug, daß du in einer nachdenkenden Stellung da stehest, und den Finger an die Nase legest, oder wohl gar sagest: **ich verstehe es,** denn ich blase auch auf der Flöte, oder ich bin sonst auch ein Flötenspieler gewesen. Ich glaube es wohl, mein Lieber! Du mußt aber nicht viel gekonnt haben, denn es weiß kein Mensch etwas von Dir.

Wenn der Meister nicht nach Deinem Geschmacke spielet, so hast Du wohl das Recht, zu sagen: **er gefällt mir nicht;** aber gar nicht, wie es gemeiniglich geschiehet: **er kann nichts.** Wenn er auch Dir nicht

nicht gefällt, so kann er doch hundert andern gefallen. Es ist in der That lächerlich, wenn einer als allgemeiner Richter auftreten, und alles verwerfen will, was nicht nach seinem Geschmacke ist; aber wo stehet denn das geschrieben, das alles nach eines einzigen Menschen Geschmacke seyn soll? Man spricht viel von der Natur, und will dieselbe zum Muster anführen, und versteht nicht, was in diesem Fache Natur ist. Man wird leicht einsehen, daß der, der als Meister spielet, aus der Natur spielen muß, das heißt: er muß nicht nach eines andern, sondern nach seinem eigenem Gefühl, welches seinen Ursprung aus seiner Temperamentsmischung hat, spielen, und kann also nur dem, der seiner Temperamentsmischung am nähesten kommt, auch nur am meisten, und dem, der am weitesten davon entfernt ist, am wenigsten gefallen. Hierüber sehe man die Abhandlung vom Flötenspielen.

Der Meister, wenn er nehmlich als Meister spielen will, muß ganz aus seinem Gefühl spielen, und sich an keinen andern Menschen kehren; es wäre denn, daß er einem Herrn, in dessen Diensten er stünde, zu gefallen, solche Stücke, welche dessen Geschmack am angenehmsten wären, wählen müßte; aber auf diese Art würde er sich niemahls ganz zeigen können.

Wenn er sich aber ganz zeigen will, so muß er auch ganz aus seinem Gefühl spielen, nehmlich aus einem Gefühl, welches durch fleißiges Studiren, vieles Hören guter Sänger und guter Meister, von was für Instrumenten sie auch seyn mögen, und durch eine geschickte Auswahl derjenigen Züge, welche seinem Gefühl am nähesten kommen, und die ihm, so zu reden, eigenthümlich angehören, ausgebildet worden ist; und sich nicht daran kehren, wenn dieser oder jener Witzling sich an ihm zu reiben suchet.

Eben so ist es mit der Setzkunst. Der gute Setzer, wenn er originell seyn will, muß, nachdem er von andern guten Meistern sich auszu-

drücken gelernet, und Gang und Wendung der Harmonie aus Gründen studiret hat, damit er nur **anwenden**, aber nicht **abschreiben** darf, ganz aus seinem Gefühl arbeiten, und sich weiter nach keinen Menschen bilden wollen; das heißt: er muß ganz nach seinem Temperamentsgeschmacke arbeiten, und sollte er sich auch darüber vom Nationalgeschmacke entfernen, wenn seine Entfernung nur gut ist. Widrigen Falles wird er immer matt bleiben, und nichts neues und ganzes hervorzubringen im Stande seyn, weil seine Arbeit nur aus lauter aus- und abgeschriebenen Stückchen bestehet; wie viele dergleichen Sachen zum Vorschein kommen. Dergleichen Setzer, welche nichts aus ihrem eigenen Brunnen schöpfen können, sondern sich nur mit anderer guten Meister Arbeit behelfen müssen, indem sie dieselben wörtlich ausschreiben, und damit dem Nichtkenner einen blauen Dunst vor die Augen machen, und es für ihre Arbeit ausgeben, sind nur blose Abschreiber; sollten dahero dergleichen Arbeiten billig unterlassen.

Wie die Flöte eigentlich behandelt, und was darauf gemachet werden soll, will einer so, der andere anders haben. Der viel darauf kann, verlangt viel, und der wenig darauf kann, wenig. Einige, die das Ganze in lauter Schwierigkeiten suchen, machen nichts als Schwierigkeiten; und wieder andere, darunter auch die phlegmatischen Temperamente und die Faulenzer gehören, oder denen es natürlich unmöglich ist, künstliche Sachen darauf zu machen, müssen freylich beym gewöhnlichen stehen bleiben, und sich blos mit einem Liedchen behelfen.

Nach meiner Einsicht haben beyde unrecht. Die erste Art wird bey lauter Schwierigkeiten zwar Verwunderung über ihre Kunst, aber nichts fürs Herz erregen. Der Zuhörer wird dahero bald gleichgültig dabey werden. Die andere Art wird bey dem Vortrage eines schönen Gesanges anfänglich eine Weile, so wie jene, gefallen, wenn es aber immer auf einerley Art fortgehet, den Zuhörer nicht alleine gleichgültig,

son-

sondern sogar schläfrig und jähnend machen. Beydes also ist falsch und taugt nichts.

Ich glaube dahero, wer unterhaltend gefallen will, muß beydes zugleich in seiner Gewalt haben, er muß schönen Gesang, mit Schwierigkeiten verbunden, die dem Instrumente angemessen sind, wechselsweise vorzutragen wissen; aber es müssen dergleichen musikalische Stücke auch so gearbeitet seyn, daß die darinnen vorkommenden Schwierigkeiten nicht nur dem Instrumente angemessen sind, sondern auch in dem Gefühle des Hauptgesanges stehen und daraus herfließen, damit nicht ein ander Gefühl im Gesange, und ein anderes in den Schwierigkeiten liege, und also Stückchen an Stückchen gesetzet sey.

Der Componist muß das Instrument ganz kennen, wenn er Concert und Solo dafür setzen will, damit er die Grenzen desselben mit Gewißheit erreiche und nicht überschreite. Gegenwärtig haben wir wenig dergleichen Setzer, und nicht alle kennen das Instrument genug, können dahero auch nicht viel wagen, sondern müssen nur beym gewöhnlichen bleiben; oder sind es ja Spieler, welche das Instrument mehr, als andere, die es nicht sind, kennen, so sind sie gewöhnlich keine Musici; da sie aber doch auch gerne setzen, und ihre Gedanken zu Papier bringen wollen, so setzen sie etwas ohne Ordnung und Richtigkeit an einander, und lassen es einen, der zwar mehr Kenntniß von der Setzkunst, aber wieder weniger vom Instrumente hat, in Ordnung bringen, und die übrigen Stimmen dazu machen. Auf diese Art entstehen viele unrichtige und unvollkommene Sachen; mehrentheils Kleinigkeiten, für geübte Spieler aber gar nichts.

Wenn der Virtuose sich in seinem Spiel ganz zeigen will, so muß er Musikus seyn, oder er muß sich bemühen, es zu werden, damit er sich seine Stücke selber ganz nach seinem Gefühl, und nach seiner Stärke

setzen und einrichten kann. Hat er es dahin gebracht, so wird er sich auch in seinen Spielen ganz zeigen können.

An dergleichen Meistern, die zugleich Setzer für dieses Instrument sind, fehlet es jetzo sehr. Es nennt sich zwar ein jeder, der auf seinem Instrument etwas vorzügliches zu machen im Stande ist, einen Musikum; aber, wenn er auch wirklich Meister von seinem Instrumente ist, so ist er doch, wenn er die zu einem wirklichen Musiker nöthigen theoretischen und praktischen Kenntnisse nicht besitzet, weiter nichts, als ein vorzüglicher Instrumentist, oder ein sogenannter Virtuos; ob ich gleich nicht läugne, daß ein solcher, von Seiten des guten und gefühlvollen Vortrags, einigen Anspruch darauf machen könne, so erreicht er aber immer noch nicht die ganze Bedeutung und den ganzen Umfang einer solchen Benennung. Wenn er aber nebst diesen auch zugleich die Setzkunst nach Regeln, und also gründlich verstehet, so ist er auch Musikus, und also Virtuos und Musikus zugleich; und mich dünkt, nur ein solcher verdient diesen Nahmen mit Recht, und ist mehr werth, als wenn er nur blos ein guter Instrumentist ist.

Ein jedes Instrument hat seinen eigenen Gang, sowohl im Gesange, als in seinen ihm eigenthümlichen Schwierigkeiten, die ihm nicht genommen werden müssen; und dieses muß ein Virtuos können. Er muß das Instrument so in seiner Gewalt haben, daß er dessen ganzen Umfang, alle Feinheiten und Schwierigkeiten, deren auf diesem Instrumente gewiß nicht wenig sind, genau kennet und verstehet, er muß sich äußerst bemühen, die Grenzen desselben zu erreichen, er wird deßwegen doch nicht alle Schwierigkeiten überwinden können, wenn er auch seine ganze Lebenszeit damit zubringet. Ein Leyermann oder bloser Sprüngemacher kann nicht darunter gezählet werden; ob ich gleich gern gestehe, daß ein mittelmäßiger Spieler auch brauchbar seyn kann.

Um

Um nun dem Lernenden so viel als immer möglich, auf den rechten Weg zu helfen, habe ich mich aufs äußerste bemühet, alles vom ersten Anfange an so deutlich zu machen, daß er, wenn er nur erst den rechten Ton kennt und hat, ohne weitere Anweisung, zum vorgesetzten Ziele gelangen kann. Ich habe mich hauptsächlich um solche Stücke bekümmert, welche von den ersten Anfangsgründen an zur Ausübung dieses Instruments nöthig sind, ich habe gezeiget, wie man zum Vortrage im guten Geschmacke gelangen kann; und ob ich gleich alles nach meiner Art vorzutragen eingerichtet habe, so verlange ich doch nicht ausdrücklich, daß man sich in Absicht auf den Geschmack ganz nach mir richten solle. Ein jeder fühlt anders, und trägt daher auch anders vor; ich habe den Weg nach Regeln und nach richtigem und durch gute Beurtheilung in Ordnung gebrachtem Gefühl, zum guten Geschmacke und zur richtigen Ausübung zeigen wollen.

Da nun jede Regel ihre Ausnahme hat, so kann man anfangs, ganz nach der Regel zu spielen, und alsdenn, wenn man die Regel in seiner Gewalt hat, beydes, nehmlich Ausnahme und Regel mit einander zu verbinden, sich gewöhnen. Davon mehr an seinem Orte. Man wird, wenn man alles dazu gehörige genau beobachtet, allezeit ein Stück in einer festgesetzten Ordnung vortragen können.

Die auf diesem Instrumente so nöthige und richtige Sprache, welche hier eben das ist, was der Bogen auf der Geige ist, und auf dessen richtigen Gebrauch alles ankömmt; auf welche Sprache auch hier alles ankömmt, habe ich aufs deutlichste zu machen und zu erklären mich bemühet; in welcher Absicht einige Beyspiele mit unterschriebener Sprache beygefüget worden sind, damit man einsehen könne, was der von einigen sogenannte Zungenstoß für ein Ding sey. Diese Benennung ist aber nicht richtig, sie ist Schuld daran, daß sehr viele auch eine unrichtige Anwendung davon machen, indem sie glauben, da es Zungenstoß heißet,

ßet, so müsse natürlicher Weise auch mit der Zunge gestoßen werden. Daher stoßen sie denn so sehr, daß die Zunge bey jedem mahle beynahe einen Zoll lang herausfähret. Dieses siehet nun nicht allein häßlich aus, sondern ist auch, wie an seinem Orte gezeiget wird, auf vielerley Art hinderlich.

Auch habe ich den deutlichsten Unterricht von der, obgleich uneigentlich sogenannten Doppelzunge gegeben; welches aber auch nöthig war, da so viele diese Art von Sprache ganz unrecht verstehen, und also auch unrecht anwenden, ja so übel anwenden, daß sie nicht nur ihn er selbst, sondern allen, die dieses Gewirre hören, mißfällt; und so ist es denn freylich kein Wunder, wenn man die ganze Sache als unbrauchbar verwirft. Ich aber behaupte, und man wird es auch so finden, daß einer ohne diese richtig ausgesprochene Sprache sehr vieles ungespielt lassen muß, und daß der, der nicht alles zu spielen im Stande ist, auch kein Virtuose seyn kann.

Gottlob! also, daß sie noch da ist! und sie wird auch, so lange kein anderes und besseres Mittel, rollende Passagen rund und deutlich zu machen, bekannt wird, da bleiben und da bleiben müssen. Nur bey denen ist sie weg, die sie nicht haben herausbringen können, oder sie ist niemahls da gewesen, bey denen, die entweder aus Vorurtheil, oder aus Faulheit sich nicht damit haben abgeben wollen. Dieselbe zu erlernen, erfordert Zeit und Fleiß, und es gehet nicht sogleich damit, wie man es wünschet; wie es mir eben auch lange Zeit ergangen ist. Da nun alles darauf beruhet, daß sie im Zusammenhange eine richtige Anwendung bekomme, wenn sie gehörige Wirkung thun soll; so habe ich auch hier alle dazu gehörigen Vortheile durch Beyspiele deutlich zu machen gesucht, und zugleich gezeiget, daß diese Sprache nirgends, als nur bey einer solchen Geschwindigkeit angewendet werden darf, wo die einfache Zunge nicht mehr fort kann.

Ich habe das, was Quanz in seinem Unterrichte geschrieben, und gut ist, beybehalten, und was nach meiner Meynung anders seyn muß, angezeiget, und durch Beyspiele erläutert. Dieser Mann hatte große Verdienste in diesem Fache, und hat viel für dieses Instrument gethan; was also gut und nutzbar ist, habe ich nicht weglassen wollen.

Alles übrige, was zur richtigen Behandlung dieses Instruments, und zum ordentlichen, deutlichen, guten und richtigen Vortrage gehöret, damit nicht allein ein bloser mechanischer Flötenspieler entstehe, habe ich auf das genaueste und deutlichste beschrieben. Da wir nur sehr wenigen, und doch keinen vollkommen hinlänglichen gedruckten Unterricht für dieses Instrument haben, so hoffe ich, den Liebhabern desselben, mit diesem Buche einen Dienst gethan zu haben.

Wenn aber jemand an dem, was ich hier und im folgenden gesaget habe, zweifeln, und ihn das Vorurtheil, etwas nützliches hieraus lernen zu können, verhindern sollte, dem rathe ich, das Buch lieber nicht aufzumachen, sondern es denen zu überlassen, die mehr Zutrauen dazu haben.

Es ist wahr, wenn nur diejenigen, die in öffentlichen Dienste stehen, Leute von Verdiensten sind, so gehöre ich freylich nicht darunter. Ob man zwar wohl in einigen öffentlichen Blättern, ohne mein Wissen und Zuthun, und ohne Einsendung selbst gemachter Lobsprüche, meiner auf eine für mich vortheilhafte Art erwähnet hat, so hat mich doch damahls Herr Burney, als er seine musikalischen Reisen schrieb, übergangen. Ich stehe nicht in seinem Buche; aber ich glaube, daß es in der That einerley Glück sey, darinnen zu stehen oder nicht. Das letztere ist gewissermaßen noch besser, denn sowohl das Lob als der Tadel eines mit Vorurtheilen befaßten Mannes ist verdächtig. Er kam mit Vorurtheilen nach Deutschland, und also auch nach Leipzig; weil er nun hier nicht viel zu finden glaubte, ihn auch vermuthlich niemand zurechte weisen wollte,

so hielt er sich nicht auf, und gieng mit zwey oder drey Tagen wieder weg, ohne, daß man sein Daseyn erfuhr, und ohne, daß er jemanden weiter kennen lernte; da ich doch gewiß überzeuget bin, daß es verschiedene, sowohl damahls, als auch noch jetzt sich hier befindende Personen gar wohl verdienet hätten, von ihm bemerket zu werden. Er schrieb dahero, was man ihm vorsagte, auf, und ließ es denn drucken. Es giebt Leute, die gern einen großen Nahmen haben wollen, und wenn es auch dabey auf anderer rechtschaffenen Männer Ehre ankommen sollte, wie an dem verstorbenen Arzte, Nahmens Ribock und seiner Scarteke zu ersehen, welche ich bey gelegener Zeit einmahl von Wort zu Wort erklären werde, damit doch seine blinden Anhänger sehen, was sie haben.

Herr Burney hatte den Einfall, sich durch seine musikalischen Nachrichten einen großen Nahmen zu erwerben. Er schrieb aber öfters Sachen als Wahrheiten auf, die es doch nicht waren; z. B. im 1. Theil pag. 186. schreibt er: „Hempson habe in dem Kopfstücke der Flöte einen Schwamm angebracht, wodurch der Wind gehen müssen, und den Ton dadurch sehr verbessert. Man versuche es nur einmahl, nur ein wenig Papier, ein Stückchen zusammen gewickelten Zwirnsfaden, oder sonst eine Kleinigkeit, wo doch der Wind vorbey zu gehen noch Raum genug hat, in die Flöte zu thun, so wird man sogleich den elenden Ton und die schlechte Ansprache desselben gewahr werden; geschweige denn, wenn man gar einen Schwamm so in das Kopfstück stecket, daß der Wind durchgehen soll; was für ein herrlicher Ton muß da nicht entstehen! Auf diese Art könnte ja auch wohl ein Sänger seine Stimme verbessern, wenn er sich einen Schwamm in die Luftröhre steckte, und da den Wind durchgehen ließe? Weiter sagt er im 2. Theile pag. 144, daß Quanz vermittelst des beweglichen Knotens am Kopfstück, durch das Aus- und Einschieben desselben, die Flöte um einen halben Ton höher oder tiefer habe machen können, ohne das Mittelstück zu verändern, und ohne der reinen

nen Stimmung Eintrag zu thun. Daß Quanz einen solchen beweglichen Knoten an seine Flöten hat machen lassen, ist wohl wahr; und daß, wenn man denselben ganz herausziehet, die Flöte um einen halben Ton tiefer wird, ist auch wahr; aber daß dadurch der gute Ton und die reine Intonation verlohren gehet, ist auch wahr. Dieses konnte nun Herr Burney freylich nicht begreifen, weil er keine Kenntniß davon hatte. Man erzählte es ihm also nur, und er schrieb es, als eine ausgemachte und nützliche Wahrheit, in sein Buch. Wenn er mich bey seinem Hierseyn kennen zu lernen gewürdiget hätte, so hätte ich ihn eines andern und bessern lehren, und ihm zeigen wollen, daß es ein Fehler sey. Und diesen Fehler macht man sogar jetzt in England nach! wie ich erst kürzlich bey einem hier durchreisenden Franzosen eine dergleichen in England verfertigte Flöte gesehen habe. Warum dieses aber nicht angehet, soll am gehörigen Orte gesaget werden.

Nun nichts mehr hiervon. Uebehaupt ist dieses der Ort nicht, viel von dergleichen Irrthümern zu reden; ich breche dahero ab, und wende mich an meine Leser, mit der Bitte, dieses, was ich Ihnen hiermit übergeben haben will, gütig aufzunehmen. Hauptsächlich wünschte ich, daß diejenigen, welche sich mit Unterrichten abgeben, diese Blätter ohne Vorurtheil, und ohne zu glauben, daß sie schon alles wissen, ansehen und lesen, und dadurch eine richtige Ordnung und Deutlichkeit in ihrem Unterrichte erlangen möchten; damit sie die Anfänger nicht, wie bißhero geschehen, und auch noch geschiehet, um ihre Zeit und ihr Geld bringen, und ihnen doch dafür nichts lernen können, sondern Schüler ziehen möchten, die Ihnen Ehre machen. Dieses ist nur denen gesagt, die es noch nicht wissen.

Ich habe durch diese Unterrichts-Methode verschiedene Schüler, die zwar nur als Liebhaber spielten, aber wenn sie sonst wollten, ganz wohl von diesem Instrumente Profession machen könnten, und in der That

manchen sogenannten Virtuosen beschämen würden, zu ziehen das Glück gehabt. Auch sogar diejenigen, die kein sonderlich Talent zur Musik hatten, haben doch das, was sie zu lernen im Stande waren, mit Ordnung gelernet.

Sollte aber jemand hier oder da etwas wider seine Meynunng finden, und daß es anders seyn müsse, glauben, so ersuche ich denselben, mir auf eine freundschaftliche Art und aus Gründen darzuthun, daß ich geirret habe; ich werde es gewiß mit Dank erkennen und es zu verbessern suchen. Durch Heftigkeit und bittre Ausdrücke bessert man einander nicht, denn keiner will nachgeben, und dadurch leidet die gute Sache, und kömmt nie zur Gewißheit.

Alles kann ein Mensch nicht wissen. Ich habe dem Liebhaber dieses Instruments, meine durch lange Jahre, durch fleißiges studiren und reisen gemachten Erfahrungen mittheilen wollen. Wer noch weiter ist, der setze das übrige hinzu. Jetzt bitte ich, diese meine gut gemeynte Arbeit mit eben dem freundschaftlichen Herzen aufzunehmen, mit welchem ich sie gebe, und man kehre sich nicht daran, wenn Dieser oder Jener nachtheilig von dieser Arbeit spricht, sondern untersuche und prüfe ohne Partheylichkeit, ich weiß gewiß, man wird ihr seinen Beyfall nicht ganz versagen. Hiermit empfiehlet sich zu geneigtem Andenken

der Verfasser.



Innhalt

Einleitung.

Das erste Capitel.

Von der Flöte, und deren Beschaffenheit. 12

Das zweyte Capitel.

Von Haltung der Flöte und vom Ansatze 30

Das dritte Capitel.

Von der Fingerordnung. 41

Das vierte Capitel.

Von den Noten und Pausen, derselben Geltung und Eintheilung, und von den übrigen musikalischen Zeichen. 65

Das fünfte Capitel.

Von den Taktarten, und wie man in denselben die Noten eintheilen und zählen soll; vom Takte selbst, oder vom Eintheilen der Zeit, nach einer festgesetzten Bewegung. 76

Das sechste Capitel.

Vom Ton und von der reinen Intonation. 109

Das siebende Capitel.

Von den heutigen Tonarten. 136

Das achte Capitel.

Von der wahren Sprache auf diesem Instrument, oder von dem Mittel, den Wind gehörig zu regieren, sowohl beym langsamen, als mäßig geschwinden Satze; welches auch die einfache Zunge genennet wird. 154

Das

Das neunte Capitel.

Von dem Mittel, geschwinde und sehr geschwinde Passagen deutlich und rund vorzutragen; welches auch, obgleich uneigentlich, die Doppelzunge genennet wird. 216

Das zehnte Capitel.

Von den Manieren. 237

Das eilfte Capitel.

Vom Triller. 266

Das zwölfte Capitel.

Von Fermaten und Cadenzen. 294

Das dreyzehnte Capitel.

Vom Athemholen beym Flötenspielen. 317

Das vierzehnte Capitel.

Von den willkührlichen Auszierungen; oder wie man einen einfachen Gesang nach den Gründen der Harmonie verändern, und diese Veränderungen auf eine der Sache angemessene gute und schickliche Art anwenden solle. 330

Das funfzehnte Capitel.

Auszug des Ganzen, nebst einigen Zusätzen, für den Lehrling und den Lehrmeister. 355



Ein=



Einleitung.

§. 1.

Der falsche Schein des Glücks eines so genannten Virtuosen, hat schon manchen verführet, auch ein Virtuos werden zu wollen, ohne darauf zu achten, ob er auch die nöthigen und dazu erforderlichen Eigenschaften habe; oder ob auch wirklich das Glück des Virtuosen so groß sey, als er sich es vorstellet, und ob er nicht weit besser thäte, wenn er etwas anders für ihn nützlichers erwählte.

§. 2.

Man betrachte nur, wie elend sich der größte Theil derjenigen, die sich auf Musik legen forthelfen muß; er sey Virtuos oder nicht. Der Virtuos, wenn er wirklich groß ist, hat einigen Schein vor sich, als ob es ihm sehr wohl gienge; man beurtheilt ihn aber immer nur von der Seite, von der man ihn am meisten siehet. Er muß etwas außerordentliches leisten, und muß dabey sehr viel Glück haben, wenn er auf Reisen ein scheinbares Glück machen will, ich sage: ein scheinbares Glück; denn an einem Orte verdient er etwas, verzehret es aber auch wohl wieder daselbst, oder an einem andern Orte, wo er nichts verdienet. Und so vergehet die Zeit, bis er alt wird, nichts mehr taugt, und in elenden Umständen die Welt verläßt.

§. 3.

Wird er an einem Hofe in einer Kapelle angestellt, so muß er sehr viel Glück haben, wenn er einen Gehalt erhalten will, von dem er bequem leben kann. Der größte Theil bekömmt immer sehr wenig, obgleich öfters sehr geschickte Leute darunter sind, die ein besseres Schicksal verdienten. Derer, die ohne Dienst herumgehen, zu geschweigen, obgleich darunter auch öfters brave Leute sind, doch kein Brodt haben, und tausendmahl eher angestellt zu werden verdienten, als

mancher Angestellte; und doch will man ein Virtuose werden; und wenn sich dergleichen Gedanken einmahl bey einem Menschen fest gesetzet haben, so ist es sehr schwer, ihn auf andere Wege zu bringen, es hilft keine Vorstellung, der Gedanke muß ausgeführet werden, und sollte auch nur ein Dorfvirtuose daraus werden.

§. 4.

Mancher wählet diesen Weg, weil es ihm so einfällt, oder weil er glaubt, wenn er etwa auf einem Instrumente etwas weniges machen kann, und in der Harmonie schon 5 und 6 hat kennen gelernet, er habe die größte natürliche Anlage, folglich auch den größten Beruf dazu. Dieser Irrthum macht viele unglücklich. Mancher kömmt aber auch ohne sein Verschulden, daß er selber nicht weiß, wie! darauf.

§. 5.

Wie viele giebt es nicht, die auf Schulen, theils aus Neigung, theils in der Absicht, auf Universitäten ihr Brodt damit verdienen zu können, ein wenig Musik, das heißt: einige Instrumente so spielen lernen, daß sie bey vorfallender Gelegenheit etwa einen Platz besetzen, und im Nothfall ein wenig mitspielen können. Zuweilen ist einer darunter, der sich auszeichnet, aber der mehresten ihr Spielen und ihre Kenntniß in der Musik ist geringe, weil sie mehrentheils aus Mangel eines guten Lehrers sich selbst überlassen bleiben.

§. 6.

Verhindert sie der Stolz und die Einbildung nicht, so suchen sie irgend einen, den man für gut hält, nachzuahmen. Da es ihnen selbst aber an Kenntniß, und daraus folgenden richtigen Urtheil fehlet, so sind sie auch nicht im Stande richtig zu wählen, müssen sich dahero auf anderer Urtheil verlassen, welches auch nicht immer das richtigste ist, und dadurch kommen sie mehrentheils an den unrechten. Es ist in der That um manchen Schade, welcher es unter einer gehörigen und gründlichen Anführung weit bringen würde. Andere behalten, von Stolz und Einbildung eingenommen, ihre mitgebrachten moralischen und physikalischen Unarten.

§. 7.

Bey manchem ist es Befehl der Vorgesetzten oder Aeltern, daß ihre Untergebenen, oder Kinder Musik, wie sie es nennen, lernen sollen; entweder, weil sie sehr für diese glänzende Lebensart, etwa einmahl ein Virtuose seyn zu können, und das Glück eines solchen zu genießen, eingenommen sind; oder weil es selbst

ihre

ihre Hauptbeschäftigung ist, wenn sie auch gleich ein kümmerliches Leben dabey zu führen haben sollten.

§. 8.

Es wird nicht darauf gesehen, ob er auch die dazu nöthigen Eigenschaften habe; ob er nehmlich einen gesunden Körper, lebhaften Geist, anhaltenden und unermüdenden Fleiß, immerwährendes Nachforschen und immerwährendes Bestreben über das Gewöhnliche hinaus zu kommen, habe; denn wenn er dieses nicht hat, so bleibt er gewiß nur mittelmäßig, wo nicht gar ein elender Stümper. Wenn er auch einen guten Lehrmeister in die Hände fällt, der ihn alles hierzu nöthige gründlich beyzubringen sich bemühet, so wird doch nur ein bloßer mechanischer Instrumentist aus ihm werden; man wird, wenn er auch sein Stück nach den gegebenen Regeln mit aller Mühe und allem Fleiß auszuüben suchet, doch so gleich hören, daß ihm das Talent fehlt. Noch schlimmer aber würde er daran seyn, wenn er einen solchen zu seinem Lehrmeister wählte, welcher selbst das, was er machet, nicht aus Gründen zu machen weiß, folglich sich nicht anders helfen kann, als daß er seinem Lehrlinge wie ein Vogel vor- und dieser jenem nachpfeift.

§. 9.

Hat er aber auch von Natur die dazu erforderliche Anlage, so muß er nicht glauben, daß er sich nunmehro weiter keine Mühe geben dürfe, und daß nun alles von sich selbst, oder im Schlafe komme, nein! er muß sich um so viel mehr bemühen, diese in der Tiefe liegende Naturgaben fleißig zu bearbeiten; sonst bleibt er gewiß zurück, besonders in dem, was die Ordnung im guten Vortrage, und die Einsicht in die Harmonie betrifft.

§. 10.

Die Einbildung oder Eigenliebe, und der daher entstehende Stolz, macht die allermeisten Stümper. Sie lassen sich durchaus nicht verbessern, sie gerathen so gleich ins Feuer, und verläumden und beschimpfen denjenigen, der es waget, sie und ihre Unarten zu tadeln, aufs äußerste. Es sind mehrentheils junge Leute, wiewohl es auch alte genug giebt, die in ihren Unarten grau geworden sind, die, aus Mangel eines ächten Unterrichts, weder Kenntniß von der Musik, noch von dem Instrumente, das sie treiben, noch Erfahrung haben, worauf doch, außer der innern Kenntniß der Musik, alles ankömmt.

§. 11.

Sie schämen sich, von einem geschickten Meister, besonders von einem solchen, den sie vorher, wider ihre Ueberzeugung gegen Jedermann getadelt und verachtet

achtet haben, Unterricht zu nehmen. Ob sie gleich auf alle Weise ihm heimlich Vortheile abzustehlen suchen, so tadeln sie ihn gleichwohl öffentlich, damit man nicht merken soll, daß sie ihre Schwäche fühlen, und von ihm zu lernen wünschen. Sie bleiben daher größtentheils ihren Fehlern getreu, und werden an statt gründliche Virtuosen, nur phantastische Naturalisten.

§. 12.

Es giebt aber auch eine Art Leute, die sich zwar unterrichten lassen, aber es nicht gestehen wollen, daß sie Unterricht genommen haben, und um die Welt glauben zu machen, daß sie alles für sich gefunden hätten, tadeln sie ihren Lehrmeister öffentlich, um alles von ihm gelernte auf ihre Rechnung schreiben zu können. Der Kenner ziehet aber einem solchen Phantasten ohne Mühe die Larve ab. Sie sind unverschämt genug öffentlich aufzutreten, und ihre Kleinigkeiten auszukramen, unbekümmert, ob sie sich lächerlich machen oder nicht. Ein solcher Phantast schadet dem Ganzen, und es ist einem jeden zu rathen, sich vor dergleichen Leuten zu hüten.

§. 13.

Wenn aber ein junger Mann von Talenten, die Eigenliebe und den daher entstehenden Stolz unterdrücket, und einen Meister, von dem er überzeuget ist, daß er alle Eigenschaften eines geschickten Meisters besitzt, zu seinem Unterrichte wählet, und das Verlangen des Meisters in allem genau erfüllet, so kann er allerdings dereinst etwas großes leisten.

§. 14.

Aber er muß nicht, wie gemeiniglich geschiehet, erst alsdenn einen guten Meister wahlen wollen, wenn er schon von einem Stümper verdorben worden ist; denn da kostet es zwiefache Arbeit, sich die Unarten und Fehler ab- und das Wahre und Gute anzugewöhnen. Es kostet ihm nun ungleich mehr Mühe, Zeit und Geld auf den rechten Weg zu kommen; und doch wird nicht allemahl der verlangte Zweck erreicht. Der Meister aber, den er so gleich vom Anfange zu wählen hat, muß nicht nur ein geschickter Instrumentist, sondern er muß auch Musikus seyn, um einen vollständigern Unterricht, als ein bloßer Instrumentist, ertheilen zu können.

§. 15.

Ein guter Meister ist daran zu erkennen, wenn er neben seinem Instrument auch das Innere der Musik verstehet und kein bloßer Instrumentist ist; wenn er alles, was er machet, weiß, warum ers machet, auf richtige Grundsätze bauet, und

und es bey seinem Vortrage nicht aufs Gerathewohl ankommen lässet; wenn er auf der Flöte die rechten Mittel zum wahren Ansatze, und den daher entstehenden wahren Ton, den das Instrument zu geben fähig ist, kennet, und dadurch zu verhüten weiß, daß nicht ein höhler, hölzerner, ungleicher, stumpfer oder schreyender Ton hervorkomme, wodurch der tadelsüchtige Kritiker, der nur bloß nach seinem Gefühl ohne weitere Kenntniß urtheilet, zu spötteln, und wohl gar das Instrument so herab zu setzen, als ob es zu gar nichts nütze, gereizet werden könnte; wenn er die richtige und seinem Instrumente angemessene Fingerordnung, so wohl in der diatonischen, als chromatischen und enharmonischen Tonleiter verstehet, und vollkommen innen hat; wenn er die richtige Sprache kennet, und sie in allen nur möglichen Fällen anzuwenden in seiner Gewalt hat, (Zungenstoß ist ein verderblicher Ausdruck, und ziehet üble Folgen nach sich); wenn er vermöge der richtigen Aussprache derselben, die Passagen so wohl, als auch den Gesang, im Allegro, Presto und Adagio nebst seinen wesentlichen und willkührlichen Auszierungen, schön, deutlich und rund zu machen weiß; wenn er, auch in den größten Schwierigkeiten, einen leichten, deutlichen und geschmackvollen Vortrag hat; wenn er von dem Verhältnisse der Intervallen eine richtige und genaue Kenntniß, und eine daher entstehende reine Intonation sich eigen gemacht, und sein Ohr so gebildet hat, daß er auf seiner Flöte, wenn sie anders die gehörige Stimmung hat, rein spielen könne; wenn er diese Seltenheit besitzt, (denn das Reinspielen auf der Flöte ist eine Seltenheit), so hat er vor sehr vielen Flötenisten einen großen Vorzug; wenn er das Zeitmaaß in der äußersten Strenge beobachtet; wenn er einen einfachen Gesang gefällig und an einanderhängend zu spielen weiß, und die wesentlichen und willkührlichen Auszierungen am gehörigen Orte anzubringen versteht; wenn er durch das forte und piano, durch das Wachsen und Abnehmen in seinem Vortrage Licht und Schatten zu unterhalten weiß, als welches auf der Flöte sehr schwer, aber doch möglich ist, obgleich der große Haufe immer in einer Farbe auf diesem Instrumente spielet, woher es denn auch gekommen ist, daß man diesem Instrumente das Vermögen zu schattiren abgesprochen hat; wenn er beym Unterrichte jede Sache seinem Schüler gründlich zu erklären im Stande ist, und nicht nur etwa demselben alles durchs Gehör beyzubringen suchet; wenn er dem Lehrling keine Fehler übersiehet, und ihm dabey wohl gar schmeichelt; wenn er eine Sache so oft, bis es der Schüler fasset, zu wiederholen nicht ermüdet; wenn er die rechten sich für die Umstände des Schülers schickenden Stücke zu wählen und gehörig vorzutragen weiß; wenn er eine leichte und deutliche Unterrichtsmethode hat, damit der Schüler bald auf dem rechten Weg komme, und ohne Noth nicht aufgehalten werde; wenn ihm mehr an der Ehre als am Gelde gelegen ist; und wenn er endlich selbst den Vorsatz hat, in dieser Kunst immer höher zu kommen. Ein solcher Meister wird gewiß gute Schüler ziehen, der Schüler müßte denn sich nicht ziehen lassen wollen, oder es müßte ihm an na-

türlicher Anlage mangeln; und man wird sich von ihm die größte Hoffnung machen können, wenn seine Schüler nicht nur deutlich und rein spielen, sondern auch im Zeitmaaße richtig sind.

§. 16.

Der Lehrling wähle also, wenn es möglich ist, den besten Meister. Kann er ihn nicht selbst beurtheilen, so frage er einen geschickten, verständigen und unbefangenen Mann, der mit Einsicht ohne Vorurtheil, und ohne Neid und Mißgunst urtheilet, um Rath. Wählet er nun einmahl, und überzeugt er sich in der Folge, daß er einen wirklich guten Meister habe, so behalte er ihn, setze sein ganzes Vertrauen in ihn, und glaube zuversichtlich, daß er den besten Meister habe, so wird er gewiß Nutzen von ihm haben.

§. 17.

Nun muß er aber nicht glauben, daß alles ganz allein auf den guten Meister ankomme; denn es kann ein guter Meister auch schlechte Schüler haben, wenn nehmlich der Schüler das, was ihm der Lehrmeister befiehlt, nicht gehörig befolget. Ein schlechter Meister kann aber niemals gute Schüler ziehen; es ist unmöglich, daß einer einem andern etwas lernen könne, was er selbst nicht kann.

§. 18.

Es kann zuweilen, obgleich sehr selten, geschehen, daß ein schlechter Meister einen guten Schüler hat; aber das gute, was er hat, ist ihm gewiß nicht von seinem Meister beygebracht worden, sondern sein gutes Naturell, sein Fleiß, und das Hören anderer guter Instrumentisten und guter Sänger haben das bey ihm zuwege gebracht. Ein solcher wird aber gewiß auch nicht lange den schlechten Meister behalten, denn er wird es gar bald einsehen, daß er nichts von ihm lernen kann.

§. 19.

Zwar sind Männer von sehr großen Naturgaben, durch unermüdetes Studiren und Nachforschen, durch die Gelegenheit gute Meister zu hören, und durch emsiges und begieriges Nacheifern, ohne weitern Unterricht groß geworden; aber dergleichen Männer sind selten. Nichts desto weniger glaube ich, daß es besser gewesen seyn würde, wenn dergleichen mit so vielen vorzüglichen Talenten begabte Männer anfangs einen geschickten Meister zum Führer gehabt hätten, sie würden in der Zeit, die sie auf eigenes Nachdenken und Nachforschen wenden mußten, ungleich weiter gekommen seyn. Es ist ein großes Glück,

das,

das, was in einer Kunst oder Wissenschaft schon gefunden worden, von einem geschickten Meister erlernen zu können. Man kömmt weit geschwinder zur Sache, und ersparet viel Zeit und Mühe, und kann die ersparte Zeit zur Verbesserung und Erweiterung derselben Kunst oder Wissenschaft anwenden. Wer aber die Grille hat, alles selbst finden zu wollen, zumahl wenn er einen geschickten Meister haben kann, wird durch alle seine Mühe selten weiter kommen, als seine Vorganger, ja er wird sie nicht allemahl erreichen können. Was also schon gefunden ist, muß man nehmen, je eher je lieber, um noch mehr, wenn es möglich ist, darauf bauen zu können.

§. 20.

Wenn nun ein Lehrbegieriger einen guten Meister hat, so muß er, nebst einem vollkommenen Zutrauen zu ihm, einen besondern Fleiß und Aufmerksamkeit anwenden, Faulheit und Müßiggang meiden, und die Musik oder das Instrument, das er erlernen will, allen andern Nebendingen vorziehen. Wenn er auch gleich ein gutes Naturell, guten Unterricht und gute Meister und gute Arbeiten zu hören, die beste Gelegenheit hat, so wird er ohne anhaltenden Fleiß, Nachdenken, Ueberlegung, gehörige Auswahl und Anwendung des Gehörten, nicht fortkommen. Denn was in der Musik ohne Ueberlegung und ohne richtige Beurtheilung gethan wird, taugt nichts, und ist Handwerkskram. Wenn auch Jemand noch so viel spielet, komponirt und singt, die Beurtheilung aber dabey vernachläßiget, der bleibt immer in dem Range der musikälischen Tagelöhner.

§. 21.

Er muß nie, oder doch sehr selten mit sich selber zufrieden seyn; er muß sich durchaus nichts nachsehen, und etwa, nach dem Beyspiele so vieler, die sich keine Mühe geben wollen, glauben: es werde schon kommen. Nein! es kömmt nicht, wenn man es nicht suchet, und zwar mit großem Fleiße suchet. Quantz saget: „Wer die Musik nur aufs Gerathewohl, nicht als eine Wissenschaft, sondern nur als ein Handwerk treiben will, der wird Lebenslang ein Stümper bleiben“; und dieses ist die Wahrheit.

§. 22.

Er muß es also nicht aufs Gerathewohl ankommen lassen, er muß nicht glauben, es komme im Schlafe, er muß die Sache nicht für so leicht ansehen, und die erforderliche Mühe und Beschwerlichkeit zu vermeiden suchen. Er muß als Lernender weder sich noch andern eher zum Vergnügen spielen wollen, bevor er nicht alle Schwierigkeiten mit vieler Mühe und vielem Fleiße überstanden hat. Und wenn er sie überstehen will, so muß er nicht glauben, daß die Musik, oder ein

ein Instrument meisterhaft zu lernen, Kinderspiel sey, und in dem Wahne stehen, er könne, wo nicht die Musik, doch ein Instrument in 4 bis 5 Monaten lernen. Besonders hat die Flöte das Unglück, daß man sie für weit leichter hält, als andere Instrumente. Ich will aber hier weiter nichts entscheiden, denn ein jedes Instrument hat seine Schwierigkeiten, und erfordert seinen eigenen und ganzen Mann, sondern nur diese Frage zu beantworten bitten: Wenn die Flöte so leichte ist, warum haben wir denn so wenig Virtuosen? da doch so unendlich viele dieses Instrument spielen, und Virtuosen werden wollen!

§. 23.

Es scheinet freylich leichte zu seyn, wenn ein Meister hintritt, und seine schwersten Passagen mit einer Leichtigkeit, und als ob es gar keine Mühe kostete, hervorbringt. Der Zuhörer oder Zuschauer glaubt, es sey auch so leicht als es aussieht; aber man kann zum Unglück nicht alles sehen, was dabey vorgehet. Man siehet nur die Bewegung der Finger, und etwa das Ziehen der Lippen; aber was die Zunge, der Gaumen, der Hals und die Brust dabey zu thun haben, siehet man nicht; und dieses sind doch in der That Sachen, die außerordentliche Mühe und Arbeit erfordern, zumahl bey einem, der den ganzen Umfang des Instruments in seine Gewalt zu bekommen trachtet.

§. 24.

Alle mit diesem Instrumente verknüpfte Schwierigkeiten, sind nur die Mittel zum guten Vortrage, aber der gute Vortrag noch nicht selber; dazu gehören nun wieder andere Sachen, die bey diesem Instrumente eben so große Schwierigkeiten haben, so wie es hernach an seinem Orte ausführlicher angezeiget werden wird.

§. 25.

Ferner muß der Schüler alles, was ihm sein Meister saget, für sich so oft wiederholen, bis es gehet, und wenn ihm eins und das andere nicht recht deutlich geworden ist, sich es aufs neue erklären lassen, bis er es vollkommen einsiehet; er muß bey der öftern Wiederholung einer und derselben Erinnerung nicht ungeduldig werden, sondern vielmehr glauben, daß sein Meister seine Schuldigkeit thut, und ihn daher um so viel mehr schätzen; er muß das, was er nicht gleich einsiehet, nicht etwa für überflüßig und unnütz halten, sondern in das Innere einzudringen suchen, um die Wahrheit zu erkennen; er muß genau auf seine Fehler merken, denn wenn er diese entdecken kann, so hat er schon sehr viel gewonnen, weil er alsdann sich ganz unfehlbar bemühen wird, sie zu verbessern.

§. 26.

Es ist kein gutes Zeichen, wenn sich der Schüler an einerley Sache so oft erinnern läßt; er hat entweder kein Geschick dazu, oder er mag sich die Mühe nicht nehmen und darauf achten. Ein solcher bleibet zurück; denn da er das, was ihm der Meister so oft saget, nicht lernen kann, wie soll er das, was nur von ihm abhänget, und was ihm der Meister nicht sagen kann, oder was doch sehr schwer zu sagen ist lernen können? Er muß sich auch das, was ihm der Meister zum Lernen vorlegt, gefallen lassen, und nicht etwa von ihm verlangen, daß er von hinten mit ihm anfangen solle, das heißt: daß er ihm Koncert und Solo spielen lernen soll, ehe er die Anfangsgründe weiß.

§. 27.

Siehet ein Lernender nun, daß er, indem er seines Meisters Lehren befolget, vorwärts kömmt und zunimmt, so ist es ein Zeichen, daß er auf dem rechten Wege, und daß sein Meister gut sey, und eine gute Lehrart habe; so behalte und benutze er ihn ja, so lange als er kann, und nehme keinen andern. Denn da ein jeder seine eigene Spielart hat, so würde er auch bey jedem andern Meister eine andere Spielart lernen müssen, und dieses würde ihm mehr schaden als nützen. Er würde niemahls auf einen gewissen Weg kommen, und sich nur dadurch irre machen. Dagegen setze er in seinen mit obigen Eigenschaften begabten Meister ein festes Vertrauen, und lasse ihn nach seinen Wissen und Gewissen handeln, und wenn es auch scheinen sollte, als gienge es anfangs langsam, so sey er hierüber ohne Sorgen. Er wird in kurzem den Nutzen und alle die Vortheile, die man nur nach und nach entdecken kann, einsehen lernen, und zuletzt mit großen Schritten zu der Vollkommenheit gelangen, die auf die entgegengesetzte Art nicht erreicht werden kann.

§. 28.

Ueberhaupt muß ein angehender Musikus, oder Instrumentist, wenn er Profession davon machen will, sich das Bestreben immer höher zu kommen, sehr empfohlen seyn lassen. Er muß das, was er macht und machen lernet, unaufhörlich überdenken, und durch stetes Nachsinnen und Ueberlegen in Ordnung zu bringen suchen. Auch wird er wohl thun, wenn er dabey noch andere Wissenschaften, besonders solche, die mit der Musik in Verbindung stehen, erlernet; dadurch wird er in der Musik höher zu kommen weit eher im Stande seyn, als ein anderer, der nicht studiret und wissenschaftlich denken gelernet hat. Denn wenn man erst in andern Wissenschaften Kenntnisse gesammlet, und dadurch die Urtheilskraft geübt hat, so kann man hernach in der Musik viel größere Fortschritte machen, als ohne diese Kenntnisse. Aber da zur Ausübung eines Instruments

so wohl, als zu der Setzkunst eine große mechanische Fertigkeit nöthig ist, und eine langwierige Uebung, dieselbe zu erlangen erfordert wird; so muß man bey Zeiten und mit den übrigen Wissenschaften zugleich anfangen, und alle andere unnütze Nebendinge gänzlich meiden, wenn man sich nicht hinderlich seyn will.

§. 29.

Will man auf einem Instrumente etwas vorzügliches leisten, so bleibe man bey dem einmahl gewählten Instrumente, und wanke nicht hin und her, und verfalle nicht bald auf dieses, bald auf jenes. Die Zeit gehet darüber verlohren. Am allerwenigsten fasse man den Vorsatz, alle Instrumente lernen zu wollen; man würde gewiß gar keines gründlich lernen, und wenn es hoch käme nur mittelmäßig werden. Denn auf einem jeden Instrumente nur etwas können, ist zu wenig, als daß es in besondere Betrachtung gezogen werden könnte; obgleich dergleichen Subjecte auch brauchbar, ja so gar nöthig sind, und also auch ihre Verdienste haben. Ich rede hier bloß von solchen, die auf einem Instrumente vorzüglich werden wollen.

§. 30.

Hat man nun einmahl gewählet, so verharre man standhaft und mit Gedult; untersuche alles genau, und bemühe sich, alles, was das Instrument zu leisten im Stande ist, ganz in seine Gewalt zu bekommen, um dadurch zu der verlangten Höhe zu kommen, und seines Instruments völlig mächtig zu werden. Man kehre sich nicht daran, wenn irgend einer sagt, es gehöre nur Gesang, aber keine Schwierigkeiten auf die Flöte. Ich sage: wenn man Virtuos seyn will, so muß man alles, was auf dem Instrumente möglich ist, zu machen im Stande seyn, um alsdenn desto leichter Gesang und Kunst mit einander verbinden zu können, ohne sich erst dabey mit dem Mechanischen martern zu dürfen.

§. 31.

Warum gefällt der Flötenist, der nur bloß Gesang vorträgt, und wenn er ihn auch gut vorträgt, weniger, als der, der zugleich große und künstliche Passagen mit dem guten Gesange auf eine geschickte Art zu verbinden und vorzutragen weiß? Kein Vernünftiger wird über die Gränzen hinaus gehen. Ich habe bemerket, und es ist auch von andern bemerket worden, daß die Flöte, wenn sie gefallen, und nicht mager und trocken bleiben soll, neben dem guten Gesange viel Noten haben müsse.

§. 32.

Ich habe Sänger gehöret, die ihre größte Stärke allein im schönen Gesange suchten, auch vielen Beyfall erhielten, aber immer denen, die zugleich auch viele Passagen, oder vielmehr alles mögliche mit ihrem Halse schön und deutlich machen konnten, nachstehen mußten. Da es nun dem Sänger Vorzüge giebt, warum denn nicht auch den Instrumentisten? Ich sage noch einmahl, alles, was das Instrument leisten kann, muß man machen können, sonst ist man nur ein gewöhnlicher Instrumentist und kein Virtuos.

§. 33.

Wer nun diese Gränzen erreichen will, muß nicht müßig gehen, sondern er muß arbeiten, und zwar sehr fleißig arbeiten. Er muß auch nicht da anfangen wollen, wo andere aufhören; dieses ist ein allgemeiner Fehler. Kaum hat einer ein Menuetgen gelernet, so kömmt ihm sogleich der Gedanke ein, ein Concert lernen zu wollen. Ein unwissender Lehrmeister läßt es auch wohl zu, weil er sich einen Ruhm dadurch zu erwerben glaubt, wenn er sagen kann, daß sein Schüler in so kurzer Zeit ein Concert spielen gelernet habe, und daß er im Stande sey weit geschwinder einen Virtuosen zu machen, als ein anderer. Der Virtuose ist aber auch unreif genug, und in der That sehr zu bedauern, daß er von einem solchen unwissenden Lehrmeister, so ungeschickt geführet wird. Denn der Schüler lernet bey einer solchen Anführung, indem er recht viel zu lernen glaubt, gar nichts.

§. 34.

Sollte ich etwa von einerley Sache zu oft geredet haben, so bedenke man, daß es Sachen sind, die nicht oft genug gesaget werden können.





Das erste Capitel.

Von der Flöte und deren Beschaffenheit.

§. 1.

Wie die Flöte in vorigen Zeiten ihrer äußerlichen Form nach beschaffen gewesen, und wie sie jetzo beschaffen ist, wird wohl schon den Meisten bekannt seyn. Vormahls bestund sie aus einem Stücke; weil sie aber auf diese Art nicht nur unbequem, sondern auch in Ansehung der Stimmung unbrauchbar war, so theilte man sie in drey Theile; in ein Kopfstück, Mittelstück, worinnen die 6 Löcher waren, und den Fuß. Dieses war nun zwar wohl etwas; man konnte sie besser fortbringen, man konnte auch eher damit einstimmen, wenn man nehmlich mehrere, längere oder kürzere dergleichen sechslöcherichte Mittelstücke dazu machte. Aber des mechanischen Baues wegen, blieb sie immer noch sehr mangelhaft, und man hätte in der Folge nicht damit fortkommen können, wenn man das mittelste Stück mit den 6 Löchern beysammen gelassen hätte. Man mußte dahero dieses Mittelstück noch einmahl theilen; und so entstund die gegenwärtige Gestalt der Flöte. Die Ursachen dieser Theilung findet man weiter unten.

§. 2.

Also nicht allein die Stimmung, noch die Bequemlichkeit dieses Instrument bey sich zu führen, denn dieses wäre das wenigste; sind die eigentlichen Ursachen dieser Theilung. Ob man gleich damahls vielleicht nur diese Absicht gehabt haben kann, so läßt sich aber doch eine weit wichtigere Ursache davon angeben. Es sey nun wie ihm wolle, die Flöte mag durch Zufall, oder durch jene Gründe getheilet worden seyn, so ist sie doch so beschaffen, daß ihre jetzige Theilung ohne Nachtheil nicht wieder geändert werden kann, noch darf, wenn man sein Instrument nach einem kurzen Gebrauche nicht wieder wegwerfen will. Dahero ist es lächerlich, wenn irgend Jemandem, welcher für klüger angesehen werden will, einfällt, diese 6 Löcher wieder auf ein Stück bringen zu wollen. Man erkennet hieraus sogleich den großen Mangel an Einsicht, und daß er von dem ganzen Bau der Flöte nichts verstehet.

§. 3.

Wenn das Mittelstück mit 6 Löchern ganz geblieben wär:, so würde folgende Unbequemlichkeit daraus entstehen: Es ist den Kennern b kannt, daß sich bey einer Flöte, auch so gar nach der jetzigen kurzen Theilung, nach einiger Zeit, sie mag gebrauchet werden oder nicht, die Stücken verziehen; sie werden nicht nur enger, sondern sie verliehren auch öfters ihre innere Runde, und werden oval; sie verziehen sich auch der Länge nach, und verliehren die gerade Linie; oder sie bleiben gerade, und ziehen sich oben und unten enger zusammen. Nun weiß ein jeder, daß, wenn eine Flöte gut bleiben soll, sie nach einiger Zeit, um das veränderte wieder in Ordnung zu bringen, nachgebohret werden muß. Hat sich nun ein Stück auf die erste Art, und zwar sehr verzogen, so kann man das gehörige Geböhre nicht wieder herstellen; denn wollte man das Stück wieder gerade und rund bohren, so würde es nicht nur viel zu weit werden, sondern die innere Weite würde auch mit der äußern Runde nicht gleichlaufend bleiben, und dahero das richtige Verhältniß, und folglich die ganze Flöte verlohren gehen. Hat sie sich aber nicht so sehr verzogen, so kann sie eher wieder in Ordnung gebracht werden. Oder wären nur einige Stücke durch das Verziehen verdorben, so können neue an deren Stelle gemachet werden; sie müssen aber von dem, der die Flöte gebauet hat, gemachet werden, weil nicht alle einerley Geböhre und einerley Mensur haben.

§. 4.

Hat sich aber das Stück der Länge nach gezogen, daß es keine gerade Linie mehr machet, und man wollte es gerade bohren, was würde doch das für ein Geböhre werden? der Bohrer würde auf einer Seite oben und unten Holz wegnehmen, in der Mitte aber nicht; gegen über würde er in der Mitte Holz wegnehmen, aber oben und unten nicht. Man siehet so gleich, daß dieses gar nicht angehen kann, denn es würden noch weit größere Fehler, als bey der ersten Art daraus entstehen. Eine solche Flöte kann nicht nachgebohret werden, sondern sie muß bleiben wie sie ist, oder man muß diese verdorbenen Stücke durch neue ersetzen.

§. 5.

Dieses ovale und krumme Verziehen geschiehet öfters, und zuweilen so stark, daß ein solches Stück nicht wieder zurechte gebracht werden kann. Beträgt e nun bey einem kurzen Stücke so viel, wie viel soll es nicht bey einem, das beynahe noch einmahl so lang ist, betragen? und ein langes Stück ziehet sich in der That weit eher krumm, als ein kurzes. Hieraus siehet man deutlich, warum solche lange Stücke nicht statt haben können. Es ist daher nicht genug, dem Nichtkenner etwas einreden zu wollen, was man noch dazu selbst nicht verstehet.

§. 6.

Ziehet sich aber die Flöte nur oben und unten an den Zapfen oder dünnen Enden enger zusammen, und verliehret dadurch inwendig die gerade Linie, so kann sie sehr leicht wieder in Ordnung gebracht werden. Bey langen Stücken mit 6 Löchern, kann man für gewiß annehmen, daß sie sich weit eher, als die kurzen, und zwar so sehr verziehen, besonders in Buxbaumholz, daß sie niemahls nachgebohret werden können. Dahero sind diese langen Stücke, als eine unbrauchbare und nichtstaugliche Sache ganz zu verwerfen.

§. 7.

Da die Flöte eine lange Zeit nur eine einzige Klappe hatte, wie auch jetzt noch bey den meisten üblich ist, welche zu es und dis gebrauchet werden mußte, zur reinen Stimmung aber, und zum Reinspielen nicht hinlänglich ist, weil es und dis zweyerley Töne, und eben so verschieden sind, als fis und ges; gis und as; b und ais; cis und des ꝛc. auch dieses es und dis weder durch das Verstärken oder Vermindern des Windes, noch durch die Fingerordnung, wie bey den übrigen jetzt gemeldeten Tönen möglich ist: so war Qvanz der erste, der, indem er aus der gewöhnlichen Klappe rein es machte, noch eine dis Klappe hinzufügte, welche die große Terz zu h ist. Ob sie nun gleich Qvanz nur dieser Terz wegen hinzugefüget, so giebt sie doch in Absicht auf das Reinstimmen und Spielen, außer denen von Qvanz angezeigten Tönen, noch viele Vortheile an die Hand, wie in dem dritten Kapitel, von der Fingerordnung weitläuftig gezeiget werden wird; und es ist zu verwundern, daß sie nicht allgemein werden will; so gar bey Flötenspielern von Profession, da doch ohne dieselbe nicht rein gespielet werden kann. Ob nun Vorurtheil, Unwissenheit oder Trägheit Schuld daran ist, will ich hier nicht entscheiden, sondern ich behaupte nur, daß das Reinspielen ohne diese Klappe unmöglich ist.

§. 8.

Wer aber eine solche Flöte haben, und sie der Absicht gemäß und mit Nutzen brauchen will, muß nicht bloß mit dem Daseyn dieser Klappen zufrieden seyn, sondern er muß auch untersuchen, ob sie die gehörige Stimmung haben, und zu dem Ganzen verhältnißmäßig passen, und sich also mit Nutzen anwenden lassen; daher muß er sie nicht von einem gewöhnlichen Instrumentenmacher machen lassen, der die Beschaffenheit dieser Klappen nicht kennt; das äußerliche zwar nachmacht, aber sie nicht stimmen kann, weil er keinen Begriff von es und dis, und deren Verhältniß hat; ja auch wohl nicht einmahl weiß, welche Klappe es oder dis ist, wie ich nur erst vor kurzem erfahren habe. Auf meine Frage, wie er sie denn stimmen könnte, da er die Klappen nicht einmahl kennete? erhielt ich zur Antwort

wort: er machte die eine tiefer als die andere; und wievlel denn tiefer? ja das weiß ich nicht. Auf diese Weise kann man sich eine solche Stimmung versprechen, die einen abschrecken möchte, Flöte zu spielen. Wenn nun auch ein solcher Instrumentenmacher einen einsichtsvollen Flötenspieler bey der Hand hat, der ihm sagen kann, welche Stimmung nicht rein ist, so wird er doch immer nicht gehörig helfen können, weil er nicht weiß, wie sich diese Klappen zu den übrigen Tönen verhalten müssen. Bey der Fingerordnung findet man so wohl die Verschiedenheit dieser Klappen, als auch ihren Gebrauch deutlich angezeiget.

§. 9.

Da das Reinspielen auf der Flöte so schwer, und daher so selten ist, dabey auch so viel auf die es und dis Klappe ankömmt: so wäre zu wünschen, daß die Herrn Flötenisten das, was davon gesagt wird, zu untersuchen sich gefallen liessen; wenn sie aber davon überzeuget wären, wie sie es denn, wenn es nicht Vorurtheile hindern, in der That seyn müssen, es annähmen, und nicht glaubten, die dis Klappe wäre überflüßig. Alsdann würden sie auch gar bald den Nutzen davon spüren, und die übelgegründete Meynung, als ob man auf der Flöte nicht rein spielen könnte, weil es die Natur dieses Instruments nicht erlaubte, welche Meynung so gar Musiker von Profession zu behaupten sich nicht scheuen, wurde bald wegfallen.

§. 10.

Die übrigen nach der dis Klappe angebrachten Klappen, sind nicht so wohl der reinen Stimmung wegen, ob sie gleich in einigen Fällen das ihrige zum Reinspielen beytragen, als vielmehr die in der Tiefe stumpfen Töne dadurch heller zu machen, und mehrere Gleichheit in die unterste Octave zu bringen, angebracht. Daß sie ihren großen Nutzen haben, besonders in der Reinigkeit der Triller, wie an seinem Orte zu finden, ist nicht zu läugnen. Im Adagio, auch im mäßig geschwinden Satze thun sie herrliche Dienste; aber im geschwinden und ganz geschwinden Satze sind sie schwer anzuwenden.

§. 11.

Die Klappe für den Daumen der linken Hand zu b, scheinet die beschwerlichste zu seyn, weil man beym Aufmachen derselben, den Daumen von der Flöte wegnehmen muß, durch welchen sie doch am meisten gehalten wird. Es ist aber so schlimm nicht, wenn man zumahl b allein an der Flöte hat; hat man aber auch noch $\bar{\bar{c}}$ daran, welche Klappe eben auch für diesen Daumen gehöret, so muß man schon vorsichtiger verfahren. Bequemer macht sich die b Klappe auf, wenn man die Flöte so einrichtet, daß man beym Aufmachen dieser Klappe, den Daumen

men

men nicht von der Flöte wegnehmen, sondern nur herunter auf die Klappe biegen darf. Zu f bleibt die Klappe für den 6ten Finger immer die beste, weil eine solche für den Daumen weit schwerer und unsicherer zu behandeln ist, als die b Klappe; denn ein guter Spieler hält seine Flöte nicht so, daß der Daumen der rechten Hand unter die Flöte zu liegen kömmt, sondern nur mit der Spitze desselben an der Seite stehet. Dieses wird an seinem Orte weitläuftiger gesaget werden. Anhaltender Fleiß und Uebung macht alles möglich. Wenn ich einmahl von den Flöten mit vielen Klappen, deren Gebrauch und Nutzen schreiben werde, soll dieses alles weitläuftig ausgeführet werden.

§. 12.

Die Klappen mit dem darunter liegenden Leder, müssen stets in der besten Verfassung seyn, sonst ist die Flöte nicht brauchbar. Hier ist kein ander Mittel, als genaue Aufsicht, daß man vorher, ehe man spielet, alle Klappen aufs fleißigste untersuchet, und sie in gehöriger Ordnung erhält; das heißt: daß man untersuche, ob etwa Wasser oder Oel an das Leder gekommen, daß es davon hart oder klebricht geworden wäre, und dadurch das Loch nicht gehörig bedecket würde. Dies erfähret man, wenn man mit einer Hand alle Löcher desjenigen Stückes, woran eine Klappe ist, und mit der andern Hand die eine Oeffnung desselben Stückes zuhält, es alsdenn mit der andern Oeffnung an den Mund setzet, und die Luft an sich ziehet, und den Augenblick wird man fühlen, ob die Klappen Luft durchlassen. Findet man nun, daß sie nicht fest genug schließen, so untersuche man zu erst, ob sich etwa die Klappen verbogen haben, und dieses erfähret man, wenn man ein Tuch über die Klappe legt, und mit einem geraden Hammer auf das Plättchen, welches das Loch bedecket, scharf auf und in den Winkel, wo sich der Stiel anfängt, scharf eindrücket, und etwa noch einen oder zwey Schläge darauf thut. Steiget der Stiel beym darauf drücken in die Höhe, so halte man den Hammer fest auf das Plättchen, und drücke den Stiel so viel als nöthig, nieder; nun untersuche man wieder mit Zuhalten der Löcher, ob die Klappe Luft hält. Hat dieses nicht geholfen, so lieget der Fehler am Leder, und so nehme man die Klappe von der Flöte, und mache neues Leder darauf; fein weiches, wollichtes Leder. Man verfähret damit auf folgende Art: Man schneide mit einem Messer das alte Leder nebst dem darunter liegenden Siegellack herunter; halte die Klappe, wenn man vorher etwas um den Stiel derselben gewickelt hat, damit man sich die Finger nicht verbrenne, und nachdem man vorher das Leder, welches darauf kommen soll, zurechte geleget hat, mit der auswendigen glatten Seite über ein Licht, und lasse sie so heiß werden, daß ein feines Siegellack, wenn man es auf die inwendige Seite, worauf das Leder kommen soll, streicht, fein glatt und eben fließe, welches denn sehr bald geschiehet; man sehe aber zu, daß man das Siegellack nicht verbrenne, oder zu dicke aufstreiche, drücke es als-

dann

dann auf das bereit liegende Leder, und lasse es kalt werden; hierauf schneide man das übrige Leder mit der Scheere ab, und putze auch das an den Seiten herausgetretene Siegellack fein ab, setze die Klappe wieder auf die Flöte, drücke das Leder mit einem Hammer, wie schon gesagt fein stark in das Loch, so wird es schön und gut werden und gewiß decken.

§. 13.

Dieses ist nun die kürzeste und beste Art, das Leder auf die Klappen zu legen, nach welcher man nicht nöthig hat, sich ganze Tage hinzustellen, und an den Klappen herum zu biegen, ehe man sie mit der Oberfläche des Holzes gerade bringt. Wackelnde Klappen, und mit Gänsefett geschmiertes Leder ist so weit von aller Einsicht und Erfahrung entfernt, daß es keiner langen Wiederlegung bedarf. Wer es aber doch für gut hält, und nachmachen will, mags thun. Sollte ich, wie ich mir vorgesetzt habe, einmahl etwas vom Flötenbau schreiben, so werde ich mich weitläuftiger hierüber auslassen; und zugleich von dem unnützen Abschneiden des Holzes an der innern Seite des Kopfstücks, dem Mundloche entgegen; wie auch von dem innern Ausschneiden des Mundloches reden.

§. 14.

Daß das Siegellack die allerbeste Materie, das Leder damit an den Klappen festzumachen ist, dieses ist, langen und vielen Erfahrungen zu folge, außer allem Zweifel. Aber man muß feines und leichtflüssiges Siegellack nehmen, das nicht so leicht zu einer Kohle verbrennt und Klumpern macht; und verfähret man nach meiner gegebenen Vorschrift, so wird man es so glatt und eben aufstreichen können, als man nur wünscht, und als es die Absicht der Sache erfordert. Alle übrigen Vorschläge taugen nichts, man mag so viel davon rühmen, als man will. Je natürlicher und einfacher die Sache ist, je besser ist sie. Versuche werden lehren, daß ich die Wahrheit gesagt habe. Das Siegellack hält das Leder schön eben, glatt und fest, ja auf viele Jahre fest, und wenn auch durch Versehen beym Einschmieren Oel an das Leder gekommen und klebricht davon geworden wäre, so kann das Leder doch niemahls auf dem Loche kleben bleiben, wie es bey andern Schmierereyen geschiehet, denn das Siegellack läßt es nichts loß, es müßte denn eine sehr schlechte Art von Siegellack seyn. Es wird weder durch Wasser noch durch Oel aufgelöset, da doch andere fette Schmierereyen durchs Oel aufgelöset werden; es hat keinen üblen Einfluß aufs Leder, daß es davon, wie von andern klebrichten Dingen verderben könnte, sondern es erhält es stets trocken, gut und tauglich. Keine andere Sache thut das.

§. 15.

Eben so ist es auch mit dem Leder selbst; man ist mit der guten und sich hierzu am besten schickenden Eigenschaft des Leders nicht zufrieden, sondern indem man es durch allerhand Künsteleyen zu verbessern glaubt, verdirbt man es gänzlich. Was giebt sich nicht der Mann, der das schöne Werk von der Flöte geschrieben hat: er heißt Ribock; jetzt lebt er nicht mehr; er gab sich für einen Arzt aus, und wohnte zuletzt in Hannover: für Mühe, das Leder zuzurichten? bald mit Oel, bald mit Schweinefett, bald mit Gänsefett, bald legt er Folie darzwischen, damit es recht decken soll! Man kann sich in der That nichts unschicklichers vorstellen; denn wenn das Fett dick wird, wie denn bald geschiehet, so bleibet das Leder auf dem Loche kleben, und nun ist das Spielen zu Ende; oder bleibt das Leder ja noch an der Klappe hängen, so macht es sich doch schwer auf, und rücket sehr beym Aufmachen, wodurch es das ganze Spielen verdirbt. Wollte man aber deswegen das Leder mit Fett beschmieren, daß es das Wasser, welches vom Blasen in die Flöte kömmt, nicht annehmen sollte; so darf man nur ein paar Tage vergehen lassen, und es ist schon so beschaffen, daß es sich gern mit dem Wasser vereiniget, und alsdann muß das Leder herunter, und ein anderes mit vieler Mühe gekünsteltes Leder darauf. Ist das nicht lächerlich? Und dennoch unterstehet sich dieser Mann öffentlich zu sagen: daß man ohne seine Vorrichtung nicht fortkommen könnte. Welches Glück also, daß dieser einsichtsvolle Mann erschien! welches besondere Glück für die Flötenspieler! die ohne diese Erfindung nicht mehr auf der Flöte hätten spielen können. Es muß ja wohl wahr seyn, denn der Mann will allen Beyfall verwirket haben, wenn man ohne seine schöne Vorrichtung fortkommen kann. Diesen kann er aber bald verwirken, denn den Beyfall kluger Leute hat er gewiß nicht; und wer nichts hat, kann nichts verwirken.

§. 16.

Es haben viele große und brave Männer ohne diese Kindereyen so lange Jahre fortkommen können, und werden es gewiß auch noch, so lange als Flöte Flöte ist. Er will auch, man soll die Löcher unter den Klappen lackiren, damit sie, wenn sie naß werden, nicht aufquellen; denn nach seiner Meynung können die Klappen nicht mehr decken, wenn die Löcher aufgequollen sind. Wahre Kindereyen! Ueber dieses siehet ein jeder leicht, daß das Lackiren eine Rinde um das Loch machet, und wenn es auch nur eine Linie ist, so ist es genug, denselben Ton tiefer zu machen; und auch, daß das Loch nicht so bleiben kann, denn die Feuchtigkeit vom Blasen löset den Lack auf. Also taugen die lackirten Töne auch nichts. Ihm ist es aber gleichviel, ob er 3 bis 4 oder mehr Linien vom Holze über den Löchern wegnimmt, oder ob er etliche Linien dick Lack darauf schmieret, denn er merket nicht, daß der Ton beym ersten Falle höher, und beym zweyten Falle tie-

fer

ser wird, ob ich es ihm gleich deutlich genug gesaget habe. Vielleicht nehme ich mir einmahl die Mühe dieses schöne Werk ganz zu durchgehen, und der Welt zu zeigen, was sie daran hat, und wie der Verfasser zu dem Besitz so vieler Weisheit gelanget ist.

§. 17.

Die jetzige Theilung der Flöte ist zur richtigen Einstimmung die bequemste, und zum Nachbohren die beste. Weil die Stimmung nicht aller Orten gleich, sondern zuweilen biß um einen halben Ton höher oder tiefer stehet, so ist es nöthig, daß man mehrere, höhere und tiefere richtig abgetheilte Mittelstücke habe, um damit überall richtig einstimmen zu können. Dieses läßt sich nun freylich mit einer Flöte von 3 Mittelstücken nicht wohl thun. Liegen die 3 Mittelstücke sehr nahe an einander, so langt man nicht weit; macht man sie aber weit auseinander um höher und tiefer stimmen zu können, so trifft es immer nicht zu; wenn z. B. das mittelste Mittelstück ein wenig zu hoch wäre, so müßte man das tiefste nehmen, dieses würde aber, weil es zu weit von dem mittelsten abstehet, gar zu tief werden, und folglich noch weniger stimmen als vorhero; wollte man aber das mittelste behalten, und oben an dem Kopfe auseinander ziehen, so würde man nicht nur die reine Intonation, sondern auch den Ton ganz verderben. Wer aber nun einmahl eine solche Flöte hat, der kann sich freylich nicht anders helfen, er muß sie auseinander ziehen. Da nun dadurch die Flöte falsch und unrein wird, so kann auch damit nichts gutes ausgerichtet werden; denn ein einziges solches Instrument kann eine ganze Musik, und wenn auch die übrigen alle gut wären, und richtig zusammen stimmten, verderben.

§. 18.

Man siehet hieraus, daß das Auseinanderziehen der Flöte, durchaus nichts tauget, und gänzlich zu verwerfen sey. Ob schon Quanz in seinem Buche von der Flöte, es zu erlauben scheint, oder gar an das Kopfstück einen beweglichen Knoten, den man um einige Zoll lang herausziehen, und dadurch die Flöte tiefer machen kann, anbringet. Nun aber bedenke man, was dieses Ausziehen inwendig für eine Oeffnung machet! weit größer, als bey dem Auseinanderziehen am Mittelstücke; und eine jede auf diese Art gemachte Oeffnung, sie sey groß oder klein, verderbet den Ton; ich verstehe aber keine solche kleine Oeffnung, die bey dem Zusammensetzen der Stücke, kaum eine Haardicke austrägt, und welche nichts schadet. Wenn auch das Ausziehen statt haben sollte, so wollte ich es doch noch lieber an dem Mittelstücke als Kopfstücke thun, weil diese am Kopfstücke größer, und auch dem Mundloche viel näher ist, folglich sich der Wind weit mehr daran stoßen, und dadurch seinen richtigen Gang verliehren kann, als

wenn die Oeffnung weiter davon entfernet ist. Und wer da weiß, was nur ein klein wenig zuviel herausgenommenes Holz für eine nachtheilige Wirkung auf den Ton hat, der wird auch leicht begreifen, daß eine solche große Oeffnung, die doch eigentlich nichts anders, als an dieser Stelle weggenommenes Holz ist, weit mehr schaden müsse; und daß nunmehro der Wind in einer solchen Flöte einen ganz unrichtigen Gang nehmen, und dem guten Tone schaden müsse. Denn jede andere Richtung des Windes giebt einen andern Ton; besser oder schlechter, nachdem die Richtung ist. Kurz, alles Auseinanderziehen der Flöte tauget nichts, weil es wie schon gesagt, den Ton und die Reinigkeit der Intervallen verderbet. Das einzige Mittel dagegen ist, daß man mehrere ganz nahe an einander liegende Mittelstücke habe, um sich damit helfen zu können.

§. 19.

Wenn man aber auch noch so viel Mittelstücke zu einer Flöte hat, (ich meyne hier eine Flöte, die weder Pfropfschraube noch Register hat), so wird sie doch, wenn sie richtig gebauet ist, nur zu einem Mittelstücke rein; zu den höhern und tiefern aber nicht rein seyn. Da sich durch die Verlängerung oder Verkürzung das richtige Verhältniß verändert, so ist die natürliche Folge, daß auch die reine Intonation verlohren gehen müsse. Nur zu einem Mittelstück, wie schon gesagt, kann das Verhältniß ganz richtig seyn; wenn man aber ein länger Mittelstück einsetzet, so wird sie, weil die Löcher weiter auseinander stehen und stehen müssen, und durch die Länge des Mittelstücks sich das Mundloch und die innere Hohlung bis zum Pfropf weiter entfernet, nach oben zu, tiefer; und weil die untersten Stücke mit ihren Löchern bleiben wie sie sind, nach unten zu, höher. Setzet man aber ein kürzer Mittelstück ein, so entstehet der Fehler umgekehrt; das Mundloch und die Hohlung bis zum Pfropf kommen weiter herunter und dem Mittelstücke näher, folglich wird die Flöte oben höher, und unten, weil alles so bleibet, und zu dieser Richtung zu lang ist, tiefer; und nun ist die Flöte wieder falsch.

§. 20.

Weil, diesem Uebel abzuhelfen, kein anderer Weg war, als daß man bey Veränderung der Mittelstücke das innere Verhältniß, so viel möglich, richtig und rein zu erhalten suchte; so erfand Quanz das Mittel, den Pfropf oben in dem Kopf, vermöge einer daran angebrachten Schraube, nach Beschaffenheit der Umstände, höher hinauf, oder tiefer herunter schieben zu können. Diese Erfindung war sehr gut; man konnte bey dem Gebrauch der tiefern Mittelstücke, wo die Hohlung bis zum Pfropf gegen die untersten Stücke zu lang ward, und welches die Flöte in der Höhe zu tief machte, durch das Hineinrücken des Pfropfs, die Flöte in der Höhe höher und den untersten Octaven gleich machen; und bey

den kürzern Mittelstücken, wo der obere Theil der Flöte gegen den untern zu kurz, folglich in der Höhe zu hoch, und in der Tiefe zu tief wurde, konnte man durch das Hinaufziehen des Pfropfs, die Flöte in der Höhe tiefer und den untersten Octaven gleich machen. Diese nutzbare Erfindung ist beybehalten, und beynahe allgemein geworden, obgleich die wenigsten wissen, warum sie eigentlich da ist, und wie sie gebrauchet werden soll; so gar der größte Haufe der Flötenmacher weiß es nicht. So gut nun aber diese Erfindung an sich ist, so hält sie doch nicht durchgehends Stich, und ist nur in einigen wenigen, den besten und im Verhältnisse richtigsten Mittelstücken am nähesten gelegenen Stücken, eigentlich brauchbar. In den tiefern und höhern Mittelstücken, welche von dem richtigen Verhältnisse zu weit abkommen, leidet Ton und reine Intonation. Ueber dieses war auch damahls nicht bestimmt, wie viel der Pfropf bey Veränderung der Mittelstücke, von seinem Platze verrücket werden mußte, und da man es auch nicht sehen konnte, wie weit man ihn fortgerücket, auch wohl öfters vergessen, daß man ihn fortgerücket hatte, so kam er nach und nach ganz von seinem rechten Platze weg, und die Flöte wurde dadurch unbrauchbar; fehlte dahero das wesentlichste Stück der Pfropfschraube; denn der Platz des Pfropfes bestimmt den guten oder schlechten Ton. Und was noch schlimmer ist, so verordnete der sonst in der That einsichtsvolle Mann, man sollte, wenn die Flöte zu tief wäre, den Pfropf bey eben demselben Mittelstücke, um einen starken Messerrücken breit, tiefer hineindrücken, so würde sie höher werden; sie wird höher, das ist wahr, aber Ton und reine Intonation sind wieder fort; oder wenn die Flöte zu hoch wäre, sollte man den Pfropf eben auch um einen Messerrücken breit heraufziehen, so würde sie tiefer werden; ist auch wahr; daß aber alles dieses nicht angehet, und die ganze Flöte verderbet, ist schon gesaget worden. Er wiederspricht sich auch hierdurch selber, da er vorher gesaget hat, von der rechten Stellung des Pfropfes hienge der gute Ton ab, und doch läßt er ihn hernach bey einem und eben demselben Mittelstücke einen Messerrücken breit herauf oder herunter schieben, um die Flöte höher oder tiefer zu machen, und läßt ihn also von seinem rechten Platze wegbringen, da doch jedes Mittelstücke einen festen und bestimmten Platz für den Pfropf hat und haben muß. Ich muß mich wahrhaftig wundern wie er dieses als Wahrheit hat lehren können! Ein jeder, der hören kann, und der einen guten und reinen Ton hat, darf es nur versuchen, so wird er gewiß finden, daß auf diese Art beydes verlohren geht.

§. 21.

Wenn die Flöte ein richtiges oder nur brauchbares Verhältniß bey der Veränderung der Mittelstücke behalten soll, so muß auch der Pfropf durchaus nicht anders, als bey dieser Veränderung der Mittelstücke, und zwar nur wenig verrücket werden; wenn man es aber bey einem und eben demselben Mittelstücke

thut, so entstehet der obengenannte Fehler, und die Flöte verdirbet. Wenn die Flöte zu tief oder zu hoch ist, so ist keine andere Hülfe, als das Wechseln der Mittelstücke; der Pfropf ist nur, wie schon gesagt, zur Erhaltung des guten Verhältnisses bey Veränderung der Mittelstücke, da. Aus diesen siehet man deutlich, daß das höher und tiefer machen mit dem Pfropfe nicht statt finden kann. Da wir nun wissen, wenn der Pfropf gerücket werden soll, so ist uns noch zu wissen nöthig, wie viel er bey jedem Mittelstücke gerücket werden müsse, und daß es nicht aufs Gerathewohl geschehen könne. Ich habe dahero auf Mittel gedacht, denselben auf eine sichere und gewisse Art bey jeder Veränderung eines Mittelstückes auf seinen rechten Ort zu bringen, ohne daß durch diese Verrückung weder dem Tone, noch der reinen Intonation geschadet, sondern sehr viel genützet werde.

§. 22.

Ich suchte dieses zuerst durch die Zahlen der Mittelstücke, welche ich oben am Kopfe unter der Kapsel anbrachte, und die Kapsel vermittelst eines daran gemachten Zeichens, nach den Zahlen drehete, damit der Pfropf immer auf seinem rechten Platze seyn mußte, zu bewerkstelligen; aber es war nicht sicher genug, man mußte dahero ein Maaß bey sich haben, um untersuchen zu können, ob der Pfropf am rechten Orte stünde; hatte man dieses nicht, so war es leicht möglich, daß man den Pfropf auf den unrechten Ort brachte. Man konnte z. B. die Kapsel 3 bis 4 mahl zu viel herumdrehen, das Zeichen an der Kapsel immer auf die bestimmte Zahl bringen, dessen ohngeachtet konnte der Pfropf doch nicht an seinem rechten Orte stehen. Dahero, weil doch so viel an dieser Sache gelegen, sann ich auf ein ander Mittel, und fand folgendes für das beste: Ich verlängerte oben am Pfropf die Schraube, und ließ davon ein Stück, das glatt abgedrehet war, oben durch die Kapsel gehen, woran ich die gehörigen Abtheilungen machte, die zu einem jeden Mittelstücke nöthig waren, um das richtige Verhältniß so viel als möglich zu erhalten. Diese Abtheilung ist nach dem Verhältnisse der Flöte eingerichtet, und passet auch nur zu meinen Flöten; dessen ohngeachtet machet man es jetzt nach meiner Abtheilung an alle Flöten, es mag sich dazu schicken oder nicht. Diese Art, den Pfropf zu rücken, ist die beste, weil man sehen kann, wie weit man den Pfropf rücket, und man sich also niemahls irren kann.

§. 23.

Auf diese Art wäre man nun zwar sicherer mit der Fortrückung des Pfropfs, aber dessen ohngeachtet, ist das schon erwähnte Uebel noch nicht gehoben. Es hat nemlich diese Verrückung ihre, und zwar enge Gränzen, und ist nur, wie oben gesagt, zu einigen Mittelstücken brauchbar; die Stimmung in den tiefern oder höhern Mittelstücken ist nicht ganz rein, weil das Füßgen unten an der Flöte

einerley

einerley Länge behält, und man daher den Pfropf bey jedem Mittelstücke weiter fortschieben muß, als es dem Tone und der reinen Intonation zuträglich ist. Man nehme z. B. eine Flöte mit fünf Mittelstücken, so wird, wenn die Flöte richtigen Bau und reine Abstimmung hat, No. 3. das richtigste Mittelstück seyn; No. 2., ob man gleich durch die Pfropfschraube $\bar{d}$ und $\bar{\bar{d}}$ rein machet, wird doch in denen zwischen dieser Octave liegenden Tönen etwas zu tief seyn; doch ist es noch brauchbar. Bey No. 1 merket man es aber schon sehr, und wollte man noch tiefer herunter gehen, so würde die Flöte ganz unbrauchbar seyn. Die Ursache liegt an den untern Theilen der Flöte, welche zu dieser Richtung zu kurz sind. Mit den höhern oder kürzern Mittelstücken ist es eben so, aber umgekehrt. Nimmt man No. 4. in die Flöte, und rücket den Pfropf so, daß $\bar{d}$ und $\bar{\bar{d}}$ rein wird, so werden die dazwischen liegenden Töne zu hoch seyn; aber auch hier ist es noch zu ertragen; bey No. 5 wird es aber zu merklich. Hier sind die untern Theile zu diesem kurzen Mittelstücke zu lang, folglich das d gegen die andern Töne zu tief. Wollte man sich auch durch das Stimmen dieser Mittelstücke helfen, indem man bey den tiefern die Löcher weiter, und bey den höhern die Löcher enger oder kleiner machte, so würde dieses nicht nur eine sehr mühsame und mißliche, und für den gewöhnlichen Instrumentenmacher gar keine thunliche Arbeit, sondern diese Ungleichheit der Löcher würde auch dem Spielen hinderlich seyn, und man würde doch seinen Zweck nicht erreichen.

§. 24.

Ich habe hierüber viele Versuche gemacht, und endlich gefunden, daß ein Register am Fußstück, wodurch man dasselbe nach Befinden länger oder kürzer machen kann, das beste Mittel gegen dieses Uebel sey. Dieses länger und kürzer machen muß nun mit der Pfropfschraube zugleich geschehen, und nur beym Wechsel der Mittelstücke, sonst nicht. Wer aber glaubt, die Pfropfschraube und Register sind deswegen daran, daß man bey einem und eben demselben Mittelstücke die Flöte dadurch höher und tiefer machen kann, der verfällt in den Fehler, den Quanz dieser Erfindung zuschreibt. Er meynet nehmlich, daß durch die Verkürzung des Fußes nur das d höher werde, die andern Töne aber nicht; da aber dieses kürzer oder länger machen bey einerley Mittelstücke nicht, und ohne Pfropfschraube niemahls, sondern nur beym Wechsel der Mittelstücke geschehen darf, so hat er Unrecht; denn wenn man den Fuß durch das Register kürzer macht, so hat man ja auch ein kürzer Mittelstück, da die Töne ohnehin für sich selbst schon höher sind; bliebe aber die Länge des Fußes beym Einsetzen des kürzern Mittelstückes, wie sie vorher war, so müßte auch nothwendig das d zu tief werden, wie schon oben erinnert worden; damit nun das d bey dem kürzern Mittelstücke

telstücke nicht zu tief bleibe, so muß man den Fuß, so viel als nöthig ist, durch Hineinschieben des Registers verkürzen. So wahr es also ist, daß der Fuß, wenn er bey dem Gebrauch eines kürzern Mittelstückes so bleibet, wie er ist, das d zu tief machet; so wahr muß es auch seyn, daß das d, wenn man den Fuß verkürzet, dadurch höher, und mit den übrigen Tönen in ein richtiges Verhältniß gebracht werde. Ist das d nun gehörig erhöhet oder erniedriget, die übrigen Stücken richtig dazu abgestimmt, und der Pfropf am rechten Orte, so wird auch gewiß die Flöte rein und gut seyn. Es muß aber Register und Pfropfschraube und alles übrige so zusammen gerichtet seyn, daß bey jeder höhern oder tiefern Stimmung immer eine richtige Temperatur in dem Instrumente bleibe. Ist also nicht genug, wenn man nur ein Ding daran machet, das einem Register ähnlich siehet, dessen Abtheilung nur nachgemachet ist, ohne daß es mit dem übrigen in einem richtigen Verhältnisse stehe. Eben dieses gilt auch von der abgetheilten Pfropfschraube. Dieses alles aber richtig zusammen zu richten ist keine leichte Sache. Wie es nun mit den kürzern Mittelstücken geschiehet, so geschiehet es auch, nur umgekehrt, mit den längern. Das Register ohne Pfropfschraube ist unbrauchbar, muß dahero niemahls ohne die Pfropfschraube verrücket werden, sondern sie müssen beyde einander helfen, und, wie schon oft gesagt, niemahls bey einerley Mittelstücke, sondern bey deren Veränderung gebrauchet werden. Eine dergleichen Einrichtung ist also nicht nur nicht zu verwerfen, sondern vielmehr sehr anzurathen.

§. 25.

Eine auf diese Art eingerichtete Flöte wird brauchbarer seyn, als alle andere. Man kann damit, wenn sie 7 Mittelstücke hat, beynahe einen ganzen Ton höher oder tiefer stimmen, und bleibet bey dieser Stimmung immer das Verhältniß gut und brauchbar; aber hier, nehmlich bey den 7 Mittelstücken hat das tiefer und höher machen auch seine Gränzen erreichet. Würde man tiefer- oder höher gehen wollen, so würde die Temperatur leiden, weil man zu weit von dem Puncte des richtigen Verhältnisses, (das ist das mittelste Mittelstück) abkäme, und die Flöte würde falsch und unbrauchbar werden; man merket es so schon an dem tiefsten und höchsten Stück von 7 Mittelstücken; sie sind nicht mehr so rein, als die übrigen, doch sind sie noch gar wohl brauchbar. Diese Art Flöten wird zwar gegenwärtig von vielen Instrumentmachern gemacht; wenn nehmlich das Aeußerliche zu einem solchen Instrumente genug ist; denn man macht Register und Pfropfschraube mit der nehmlichen Abtheilung, wie sie andere machen, daran, ohne Rücksicht auf die Mensur, zu der sie angewendet werden, zu nehmen. Man macht die Abtheilung von eben der Größe, wie ich sie mache, ohne zu wissen, ob sichs auch zu dem Verhältnisse ihrer Flöten schicket oder nicht. Ich habe diesen Fehler nur erst kürzlich an einer solchen Flöte von Königsholz gesehen;

die

die ganze Flöte war unrein, und hatte eine ganz falsche Abtheilung, besonders an der Pfropfschraube, und kostete doch 18 Ducaten, da ich eine von einer solchen Einrichtung, aber mit richtiger Abtheilung und Stimmung für 12 bis 13 Ducaten verkaufe.

§. 26.

Ob nun gleich diese jetzt beschriebene Art von Flöten die beste ist, so giebt es doch noch verschiedene andere Arten, deren man sich bedienet. Es giebt Flöten mit 1 Klappe, ohne Register und Pfropfschraube; welche Art aber nur, wenn sie nicht unbrauchbar seyn soll, 3 nahe an einander liegende Mittelstücke haben kann und darf. Es giebt Flöten mit einer Klappe und einer abgetheilten Pfropfschraube; diese können ein bis zwey Mittelstücke mehr haben, weil man sich einigermaßen mit der Pfropfschraube helfen kann; macht man aber noch ein Register daran, und richtet alles gehörig zusammen, so sind sie brauchbarer. Es giebt Flöten mit sieben Mittelstücken, Register und abgetheilter Pfropfschraube und zwey Klappen, nehmlich e mit b oder es, und d mit x oder dis; und diese sind, außer den Flöten mit es, dis, f, f, gis, b und c̿ Klappen, die vollständigsten. Lebt man stets an einem Orte, wo man immer einerley Stimmung hat, so kann man mit einer Flöte von 5 Mittelstücken, wenn man nehmlich von 7 Mittelstücken das tiefste und höheste wegläßet, und wenn alles so eingerichtet ist, wie bey einer mit 7 Mittelstücken, daß sie nehmlich Register und Pfropfschraube und es und dis Klappe habe, auch ganz wohl auskommen. Diese ganze Einrichtung mit Register und Pfropfschraube, es und dis Klappe gehöret zur reinen Stimmung; ohne welche Einrichtung das Reinspielen unmöglich ist.

§. 27.

Daß die übrigen Klappen eben nicht sowohl der reinen Stimmung wegen, ob sie gleich auch viel dazu beytragen, als vielmehr die in der untersten Octave liegenden stumpfen Töne helle und den übrigen gleich zu machen, angebracht sind, habe ich schon erwähnet; auch habe ich gezeiget, wie sie geleget werden müssen, damit sie bequem angewendet werden können. Sie haben ihren großen Nutzen, und wer sich denen damit verknüpften Beschwerlichkeiten, sie geläufig behandeln zu lernen, unterziehen will, wird denselben finden. Ihre Stimmung ist schwer, weil sie so temperiret werden müssen, daß f und eis, gis und as, b und ais brauchbar werden. Es ist zwar auf dem Klavier auch so, aber, obs gleich immer eine Unvollkommenheit bleibt, so giebt doch das Klavier seinen Ton bey jedem Anschlage gleich, einmahl wie das andere, weder tiefer noch höher; bey der Flöte ist es aber ganz anders; nachdem die Beschaffenheit der Lippen und der daher entstehende Ansatz ist, nachdem ist der Ton, zuweilen tiefer, zuweilen höher.

Auch ist man nicht allezeit im Stande, den Wind von gleicher und zu jedem Ton gehöriger Stärke hervorzubringen und abzumessen; ein wenig stärker oder schwächer, macht den Ton höher oder tiefer. Wenn man diese Schwierigkeiten erwägt, so wird man leicht einsehen, daß eine Flöte zu stimmen, eine schwere Sache, und eben kein Werk für einen jeden Flötenmacher sey. Welche Schwierigkeit kein ander Blasinstrument hat; ob man gleich eine durchgehends rein gestimmte Oboe und Clarinett, oder einen reingestimmten Fagott vermißt, so lieget das nicht sowohl an der Schwierigkeit, das Instrument zu stimmen, als vielmehr an dem Mangel der Erkenntniß des Verfertigers. Es sollte daher ein jeder Virtuos eines solchen Instruments, dasselbe selbst zu bauen, oder doch wenigstens zu stimmen im Stande seyn, so würde die allgemeine Klage, daß kein Blasinstrument rein sey, wegfallen. Vielleicht ein andermahl mehr hiervon.

§. 28.

Ich könnte hier noch viel von den vielerley außen an der Flöte angebrachten Tändeleyen, die von diesem oder jenem als neue und brauchbare, aber in der That lächerliche und unnütze Erfindungen, bekannt gemacht werden, anführen, weil es aber unbeträchtliche Sachen sind, die niemanden nützen, so bleiben sie hier billig weg, und mögen ihren Platz da, wo sie hingehören, nehmlich unter den Mißbräuchen, einnehmen. Je einfacher und weniger zusammen gesetzt eine Maschine ist, je dauerhafter und brauchbarer ist sie.

§. 29.

Die brauchbarsten Flöten sind also die, welche es und dis Klappe, Register und abgetheilte Pfropfschraube haben. Aber alles dieses, ob es gleich dem äußerlichen nach so gemacht ist, wird doch zu nichts taugen, wenn es nicht von einem gemachet ist, der alles verhältnißmäßig zusammen richten, und was das größte ist, gehörig zusammen stimmen kann. Hat jemand Gefallen daran, eine solche Flöte mit f oder eis, gis oder as, b oder ais, und $\bar{\bar{c}}$ Klappen versehen zu lassen, so lasse er sie ja, wenn sie brauchbar seyn soll, eben auch bey einem solchen machen, der sie richtig zu stimmen im Stande ist, sonst ist sie ihm nichts nütze. Eine solche Flöte muß so gestimmt seyn, daß sie auch ohne diese Klappen gebrauchet werden könne; denn mit allen diesen Klappen spielen zu lernen, läßt sich auf einmahl nicht thun, man muß sich nur nach und nach daran gewöhnen, bis man Meister darüber wird; dessen ohngeachtet wird man nur gewisse Gränzen damit erreichen können. — Zuerst gewöhne man sich an die gis oder as Klappe; wenn man die in seiner Gewalt hat, so nehme man b oder ais dazu, und zuletzt die f oder eis Klappe. Hat man mehrere Klappen an der Flöte, als: noch ein f für

f für den kleinen Finger der linken Hand; und c̿, so kommen diese zuletzt an die Reihe. Diese Klappen übe man zuerst in langsamen, und nach und nach in geschwindern Sachen.

§. 30.

Man macht auch noch ein tiefes c̄ und cis̄, vermittelst eines langen Fußstückes an die Flöte; aber es ist nicht anzurathen, weil es den Ton, und eben nicht vortheilhaft, verändert. Ich mache aber dergleichen Fußstück auch daran, wenn man es verlanget. Ein Fußstück, alleine zu cis̄, ist dem Tone weniger nachtheilig, weil es nicht so lang ist, als jenes; also auch eher anzurathen. Von den übrigen Flöten, als: Flute d' amour, welche eine kleine Terz tiefer stehet, als die gewöhnlich gestimmten; Terzflöten, welche man auch Quartflöten nennet, und welche um eine kleine Terz höher; und Octavflöten, welche um eine Octav höher stehen, will ich hier weiter nichts erwähnen, weil sie eben nicht sehr gangbar sind. Sie werden übrigens behandelt, wie die gewöhnlichen, und man kann sie auch bey mir haben.

§. 31.

Dieses wären nun die jetzigen gewöhnlichen Arten, deren man sich bedienet. Sie werden von verschiedenen Holze verfertiget, als: von Buxbaum, Ebenholz, Grenatille, Franzosenholz, und dergleichen. Die von Buxbaum geben zwar einen gefälligen, aber etwas schwachen Ton; sie sind die dauerhaftesten; die von Ebenholz, Grenatille u. s. w. geben ihn heller und stärker; es gehöret aber auch ein fester und scharfer Ansatz dazu. Das Franzosenholz giebt zwar auch einen guten Ton, hat aber, nach meiner Erfahrung zu wenig Elasticität, und ist dem Zerspringen mehr als die andern Hölzer unterworfen.

§. 32.

Hat man nun eine solche, mit oben genannten Eigenschaften und Vorzügen versehene Flöte, so lasse man sich keine Mühe verdrüßen, sie so zu halten, daß sie nicht verderben kann. Wenn man sie also gut erhalten will, so nehme man sie nach jedesmaligen Spielen auseinander, und wische sie mit einem um einen Stock gewundenen Tuche rein aus. Dieses wird die Flöte nicht nur immer rein erhalten, sondern auch für der Fäulniß bewahren. Man mache es dahero nicht, wie gewöhnlich geschiehet, und lehne sie so ganz, wie sie ist, nach dem Blasen in einem Winkel in der Stube, oder ins Fenster, wo noch dazu die Sonne darauf scheinen kann; oder, wie ich es oft gesehen, auf zwey Nägel an die Wand, und zuweilen so nahe am Ofen, daß der Lack daran verbrennet ist;

auf solche Art werden die Flöten allezeit krumm laufen und verderben. Wenn man sie aber nach dem Blasen rein auswischet, und sie in ein Futteral leget, damit kein Staub hineinfallen könne; ihr dann und wann, in zwey, drey oder vier Monaten einmahl, nachdem man viel oder wenig spielet, und die Flöte oft naß wird, ein wenig Oel giebet, so wird man sie gewiß auf sehr lange Zeit gut erhalten können. Das beste Oel dazu, ist dasjenige, welches weder zu wenig noch zu viel Körper hat. Einige nehmen Mandelöl, dieses hat aber zu wenig Körper, und vergehet zu geschwinde; andere nehmen Leinöl, dieses hat aber zu viel Körper, denn es machet nach öftern Einschmieren, eine Rinde in der Flöte und verändert dadurch das Geböhre, und verderbet sie. Das beste Oel ist das gewöhnliche Rübesaamen Oel, welches von allen Instrumentmachern, obgleich nicht aus diesem Grunde, gebrauchet wird, sondern weil es das wohlfeilste ist. Es ist aber in der That das beste; nur muß man es beym Einschmieren nicht so machen, wie diejenigen, welche glauben, daß das Oel den Ton verbessere, und dahero so viel hineinschmieren, daß es darinnen herumläuft. Zu viel Oel verderbet den Ton, benimmt dem Holze die Federkraft, an der doch so viel gelegen ist; denn wenn das Holz die gehörigen Schwingungen nicht machen kann, so taugt auch der Ton nichts. Man muß mit einer Feder nur so wenig Oel hineinzubringen suchen, daß die Flöte kaum feuchte davon wird; denn das Oel ist nicht so wohl zum guten Tone, als vielmehr zum Ablaufen des Wassers nöthig. Wenn man ihr nun gehörig Oel gegeben hat, so lasse man es erst eintrocknen, ehe man wieder darauf spielet. Auch wenn man die Flöte nach dem Blasen unausgewischt ins Futteral leget, so lege man sie ja nicht so, daß das Wasser, oder wenn man sie eingeschmieret hat, das Oel in die Klappenlöcher laufen kann, das Leder an den Klappen würde sonst davon verderben; wie überhaupt alles Fett und Wasser das Leder verderbet, daß es alsdenn nicht mehr gehörig decket, und folglich das Instrument unbrauchbar machet.

§. 33.

Es ist auch nöthig, daß man darauf acht habe, daß der Zwirn an den Zapfen immer fest, ganz und gut sey, und nicht die Stücken daran umher hängen; oder daß auf einer Seite mehr Zwirn zu liegen kömmt, als auf der andern, denn dadurch wird der Zapfen unrund, und passet alsdenn beym Zusammensetzen nicht gehörig mit der Oeffnung des daran gesetzten Stückes; dieses verändert das richtige Geböhre, und ist dem Tone nachtheilig. Wenn der Zwirn so sehr verfaulet ist, daß er zerreißet, so thut man am besten, man nimmt ihn gleich herunter und bewickelt diese Zapfen aufs neue mit guten festen, und mit Wachs bestrichenen Zwirn; wenn man das Wachs weg ließe, so würde der Zwirn nicht feste sitzen und würde sich fasen. Mit diesem mit Wachs gestrichenen Zwirn fängt man nun am äußersten Ende an, indem man den Faden mit Fleiß und feste

in

in die gemachten Rinnen leget, doch so, daß, wenn der Faden bis zum Anfange herumgeleget ist, man herüber in den andern Ring gehe, und wenn man wieder bis zu der Stelle dieses angefangenen Ringes kömmt, wiederum herüber in den dritten Ring gehe, und so ferner, so kömmt das übergelegte rund um den Zapfen herum, und kann ihn also nicht aus der Mitte bringen; aber nur fest und genau muß er in die Rinnen geleget werden, denn diese Rinnen sind sehr nöthig, der Zwirn wird beym Verengen der Zapfen nicht leicht so locker, daß er sich daran herumdrehen lässet, wenigstens nicht so leicht, als bey solchen geschiehet, wo keine Rinnen sind; obgleich mancher glaubet, die Rinnen wären überflüssig. Wenn man nun auf diese Art bis an das innere Ende des Zapfens gekommen ist, so wickelt man wieder heraufwärts, aber nicht in die Runde, sondern schräg, damit man beym Herunterwickeln übers Creutze gehen kann, und man muß immer dabey die leeren Stellen zu bedecken suchen, und darauf sehen, daß der Zapfen von allen Seiten gleich stark vom Zwirn werde; auf diese Art fähret man fort, bis beynahe Zwirn genug darauf ist, welches man durch öfteres Versuchen erfähret; alsdenn wickelt man noch ein oder zweymal in die Runde, und schlingt den Faden an, so ist es gut, und weit besser, als wenn alles rund gewickelt wäre, denn da schiebt sich der Zwirn beym Zusammensetzen der Flöte leicht mit hinunter, wenn zumahl kein Wachs an dem Zwirn ist, und dieses taugt nichts, wenn zumahl der Falz, worein die Stücke in einander gesetzet werden, ganz zylindrisch, oder wohl gar forne enger als hinten ist, so ist es noch schlimmer. Die Flöte sitzt auf diese Art niemals gut zusammen, sitzt auch nicht feste, sondern biegt sich hin und her, und dadurch wird die innere Richtung verdorben. Am allerbesten ist es, wenn der Falz ein wenig konisch ist, forne etwas weiter, als hinten, so wird man die Flöte so bewickeln können, daß sie nicht nur fest und richtig sitzt, sondern auch leicht zusammen zu setzen und auseinander zu nehmen seyn wird. So klein als auch dieses vielleicht manchem scheinen möchte, so viel ist doch daran gelegen; denn es entstehet aus dieser richtigen oder unrichtigen Behandlung eben das, was aus einem richtigen oder unrichtigen Gebohre entstehet. Ist dieser Falz nicht so, wie ich gesaget habe, gemacht, so wird das Stück nicht feste sitzen, und sich beym Anlegen der Flöte auf die Seite drücken, und dadurch den innern Gang derselben unrichtig machen. Ist das Stück mit dem Zapfen nicht richtig und gut bewickelt, so wird es auf einer Seite vorstehen, und nicht mit der innern Weite der übrigen Stücke passen, wie schon gesagt, sondern wird eben den jetzt erwähnten Fehler zu Wege bringen, und folglich der Flöte schaden. Macht man aber den Falz ein wenig konisch, und bewickelt auch die Zapfen darnach, so fallen die erwähnten Fehler von selbst weg; und weil man auf diese Art beym Zusammensetzen sowohl, als beym Auseinandernehmen nicht nöthig hat, der Flöte Gewalt anzuthun, so ist man auch für dem Zersprengen sicherer.

§. 34.

Ich habe oben gesagt, daß man auf das richtige Decken der Klappen genau acht haben solle, und habe entweder die verbogenen Klappen, oder das verdorbene Leder an demselben zur Ursache des Nichtdeckens angegeben; ist auch recht; es kann aber auch die Feder unter der Klappe, wenn sie nicht stark genug ist, Schuld daran seyn. Ist dieses, so thut man am besten, man läßt die Feder gleich herunter nehmen, und eine stärkere daran machen, oder ist keine stärkere zu haben, zwey über einander legen, doch daß sie nicht zu stark werde, damit man sie leicht und bequem öffnen könne; besonders, wenn sie für den kleinen Finger ist, der nicht so viel Stärke als die andern hat, und doch einen Triller damit muß machen können. Die Feder muß nur eben so stark seyn, daß sie gehörig decket, was drüber ist, ist zu viel.

§. 35.

Noch finde ich zu erinnern nöthig, daß man sich beym Auswischen der Flöte, an den Pfropf zu stoßen hüte; der Pfropf wird dadurch beschädiget, abgenutzet, und endlich zu kurz, und die Flöte verdirbet dadurch. Einige machen zwar unten an den Pfropf ein Stückchen Holz, Messing oder Elfenbein, aber nicht in der Absicht, den Pfropf dadurch sicher zu stellen; sondern sie glauben, der Ton verbessere sich dadurch; aber sie irren; der Ton wird davon hart und unangenehm. Ich habe dieses schon vor vielen Jahren gemacht, aber unbrauchbar gefunden. Ich würde es, wenn es nutzbar gewesen wäre, gewiß beybehalten haben.

Das zweyte Capitel.

Von Haltung der Flöte, und vom Ansatze.

§. 1.

Ich glaube nicht, daß man diese beyden Stücke von einander trennen müsse; denn wer die Flöte nicht gut hält, und einen ängstlichen und gezwungenen Anstand dabey hat, wird gewiß einen eben so ängstlichen und gezwungenen Ton hervorbringen. Ein gezwungener Anstand und ängstliches Halten der Flöte hat Einfluß auf das ganze Spielen, alles klinget gezwungen und ängstlich; man gebe nur einmahl genau darauf Achtung, man wird es gewiß finden. Ein freyer und ungezwungener Anstand erleichtert nicht nur das Spielen, sondern der ganze Vortrag wird freyer, fließender und gefälliger.

§. 2.

Man wird diesen Fehler vermeiden, wenn man ganz frey, ohne alle Aengstlichkeit und ohne allen Zwang und Drang hintritt, und auf eben solche Art seine Flöte hält; das heißt: daß man nicht krumm und schief und zusammengedrückt da stehe, und die Flöte so fasse, als ob man sie zu Trümmern drücken wollte; thut man dieses, so wird man gewiß den Wind mit eben der Stärke heraus in die Flöte drücken, mit welcher man die Flöte selbst drücket. Oder man tritt so ärmlich und elend dahin, daß der Zuhörer durch eine solche armselige Figur bloß zum Mitleiden bewogen wird. Ton und Wirkung stehen hier im gleichen Range.

§. 3.

Ein guter und freyer Anstand wird am besten auf folgende Art erhalten: Man stelle sich ganz gerade und ungezwungen hin, die Füße ziemlich nahe an einander, doch den linken ein wenig vorwärts; halte den Kopf ganz gerade in die Höhe, und sehe gerade vor sich hin, die Flöte fasse man so, daß sie auf den Knöchel des untern Gelenkes des ersten Fingers an der linken Hand zu liegen komme; den Daumen lege man gegen über ein wenig nach dem zweyten Finger zu. Diese zwey Finger werden den übrigen zweyen ihre Lage bestimmen. Doch nehme man sich ja in acht, daß, wenn die drey Finger der linken Hand auf die Flöte gesetzet sind, sie sich nicht an einander legen, sondern alle drey ganz frey, und mit krumm gebogenenen Gelenke, und mit den fleischichten Theilen darauf zu stehen kommen, damit man sie bey aller Gelegenheit frey und leichte bewegen, und die Passagen rund, und die Triller gleich und deutlich machen könne. Leget oder drücket man aber das erste Gelenke der Finger nieder, daß sie platt oder gerade zu liegen kommen, wie es einige thun, so entstehet daraus das Gegentheil, als das fehlerhafte und untaugliche. Oder leget man die Flöte zu tief zwischen dem Daumen und ersten Finger der linken Hand, so kommen alsdenn die Finger zu sehr auf die Spitzen zu stehen; wenn man nun auch das erste Gelenke gerade drücket, daß es mit dem zweyten eine gerade Linie machet, so entstehet eine unförmliche spitzige Figur daraus, womit man die Löcher weder gehörig decken, noch geschwinde Passagen leicht und bequem machen kann; auch kömmt dadurch der Daumen zu weit über die Flöte herauf, welches einem, der sich etwan mit der Zeit an eine Flöte mit der b Klappe gewöhnen wollte, ganz und gar hinderlich seyn würde, denn er würde auf diese Art die b Klappe, welche mit dem Daumen aufgemachet werden muß, nicht aufmachen können. Die beste Lage für alle Fälle ist dahero, wenn man die Flöte so leget, daß sie, wie schon gesaget, auf den Knöchel des untersten Gelenkes des ersten Fingers der linken Hand ruhet, und der Daumen inwendig so gesetzet wird, daß der fleischichte Theil des ersten Gliedes an die Flöte, und zwar ein wenig gegen den zweyten Finger hin, doch nicht

ganz

ganz in die Mitte zwischen beyde Finger kömmt, so wird man die Flöte nicht nur fest, sondern zu allen Dingen bequem halten können.

§. 4.

Wenn man auch alles dieses genau beobachtet, so wird doch immer in der linken Hand eine und die andere Unbequemlichkeit wegen ihrer Lage, übrig bleiben; thut man nun vollends das Gegentheil, so kömmt man gar nicht fort. Leget man die Finger an einander, so ists unmöglich, etwas damit zu machen, es ist, als ob sie an einander geleimet wären, und keiner kann sich ohne den andern bewegen, sie müssen alle zugleich mit fort. Wie viel nun Fertigkeit in der linken Hand auf diese Art zu erlangen möglich sey, siehet ein jeder selbst. Auch ist es gut, wenn man den kleinen Finger der linken Hand nicht an die Flöte setzet, weil sonst die freye und geschwinde Bewegung seines Nachbars gehindert wird; oder ihn gar unter die Flöte stecket; dieses siehet nicht nur sehr übel aus, sondern es würde ihn auch zum Gebrauche einer etwanigen gis Klappe, untüchtig machen. Er muß dahero beständig über der Flöte stehen, daß er, im Fall er gebrauchet werden sollte, gleich da ist.

§. 5.

Hat man nun die linke Hand in Ordnung, so setze man den Daumen der rechten Hand mit der Spitze inwendig an die Flöte, zwischen den vierten und fünften Finger, und lege nunmehro die übrigen drey Finger auf die Flöte, doch so, daß der vierte und sechste Finger beynahe gerade liegen, und der fünfte ein wenig krumm gebogen ist, und decke die Löcher mit den fleischichten Theilen. Würde man aber den Daumen nicht mit der Spitze inwendig an die Flöte setzen, sondern damit unter die Flöte greifen, so würden dadurch die Finger zu lang, und folglich krumm gebogen werden müssen; welches allerhand üble Folgen haben würde; die hintersten Gelenke würden dadurch zu hoch gehoben werden, und zu weit außer den Hebel kommen, folglich nur mit Mühe beym Aufmachen der Löcher noch höher gehoben werden können. Dieses würde das fertige Spielen sehr hindern. Man versuche beyde Arten, und man wirds finden, wie ich gesaget habe.

§. 6.

Aus dieser Lage, da nehmlich der Daumen der rechten Hand nur mit der Spitze angesetzet seyn muß, wird man auch sehen, daß eine f Klappe für den Daumen nichts nütze und ganz unbrauchbar sey; für den sechsten, oder für den kleinen Finger der linken Hand ist sie sehr gut. Wenn man eine solche Daumenklappe aufmachen wollte, so müßte man den Daumen unter die Flöte bringen; dieses würde, wenn man allezeit von fornen bis hinter zur Klappe springen sollte,

dem

dem Geschwindspielen sehr hinderlich seyn; oder man müßte den Daumen stets unter der Flöte neben der Klappe liegen haben; daraus würde aber der oben angezeigte Fehler entstehen.

§. 7.

Hierbey gebe man genau acht, daß die Finger dieser Hand in gerader Linie und ja nicht auf die Seite oder schräg geleget werden, die freye Bewegung würde dadurch verlohren gehen; oder wenn man gar den ersten Finger dieser Hand an dem zweyten Gliede, immer auf der Flöte fest liegen lassen, und nur das erste Gelenke bewegen wollte, wie es zuweilen geschiehet, so wäre vollends alles fertige Spielen dahin. Dergleichen Fehler entstehen aus einer unrechten Lage der linken Hand, in welcher alleine die Flöte ihre feste Lage haben soll; ist diese nun falch, so lieget die Flöte nicht feste, und da suchet man sich denn mit der rechten Hand zu Hülfe zu kommen.

§. 8.

Man stemmet auch wohl den kleinen Finger der rechten Hand an die Seite der Flöte, um sie damit zu halten, dieses verursachet denn, daß derselbe niemahls zu rechter Zeit da ist, wenn er gebrauchet werden soll; oder man stecket ihn wohl gar unter die Flöte, dieses bringet eben auch den jetzt erwähnten Fehler hervor. Noch schlimmer ists, wenn man ihn beständig auf der Klappe liegen lässet, da werden die Töne, die keine Klappe haben sollen, als: e und f viel zu hoch, und man spielet unrein.

§. 9.

Alle diese und ähnliche Uebel müssen aufs sorgfältigste vermieden werden, wenn etwas gutes herauskommen soll. Der kleine Finger muß stets in gehöriger Entfernung über der Klappe stehen, damit er gleich da ist, wenn er gebrauchet werden soll. Dieses gehet auch die übrigen Finger an; sie müssen nie zu weit von der Flöte entfernet, aber auch nicht zu nahe über die Löcher gehalten werden; das erste würde das geschwinde und deutliche Spielen sehr verhindern, und das zweyte wurde dem guten und hellen Tone nachtheilig seyn, weil ihm durch das zu nahe legen der Finger der freye Ausgang entzogen würde.

§. 10.

Hat man nun alle hier erwähnte Stücke wohl überdacht, und sie durch fleißiges Ueben sich eigen gemacht, und man ist im Stande, die Flöte auf oben beschriebene Art zu halten, so führe man sie nunmehro nach dem Munde, und zwar so, daß, indem man beyde Aerme vom Leibe abhält, die Flöte mit dem Munde

eine gerade Linie mache, und nicht, oder doch wenigstens nicht viel auf der rechten Seite abwärts hänge; dieses wird verhütet, wenn man den rechten Arm etwas höher, als den linken hebt. Thut man das Gegentheil, so kömmt die Flöte nicht in gerader Linie mit den Lippen, sondern schief zu liegen, und da das erste doch seyn soll, so müssen sich die Lippen nach der Flöte richten, und dieses verursachet denn eine schiefe Stellung des Kopfes, welches nicht nur dem Tone, sondern auch dem Spielen hinderlich ist. Ueber dieses siehet ein solcher Anstand sehr übel aus.

§. 11.

Da der Anstand aufs Spielen, wie schon oben gesagt, so großen Einfluß hat, so muß man dieses gesagte nicht als eine nichts bedeutende Kleinigkeit ansehen, denn je schöner ungezwungener und natürlicher der Anstand ist, je mehr Eindruck wird das Spielen auf den Zuhörer machen. Ja! wenn man auch noch so viel und künstlich spielen könnte, so wird es bey einem schlechten Anstande doch den Eindruck nicht machen, den ein mittelmäßiges Spielen bey einem schönen Anstande machen wird. Man beobachte und urtheile. Hat einer nun einen schlechten Anstand, und machet auch wohl noch Grimassen dabey, wiewohl das Grimassenmachen schon an sich ein schlechter Anstand ist, der fällt vollends noch dazu ins lächerliche; und denn ists gar aus. Manche bemühen sich mit vielem Fleiß, Grimassen zu machen, weil es bey ihnen die Stelle des Ausdrucks vertreten, oder wohl gar selbst Ausdruck heißen soll; als da ist: das Heben der Schultern biß an die Ohren; das Katzenbuckelmachen; die lächerlichen Bewegungen des Kopfes, der Augen, der Nase; das Krümmen und Winden, das hin und her Biegen, Drehen und Wenden des ganzen Körpers; das Zusammenkriechen und Auseinanderdehnen, als ob der ganze Spielmann aus Resina elastica gebacken wäre; das Pressen und Drücken, das des Spielmanns Gesichte Kirschfarbe färbet, u. s. w. Von dergleichen Schnurpfeifereyen und lächerlichen Possenspiel ist auch schon oben gesaget worden. Dieses gehet nicht nur die Flöte, sondern auch alle übrigen Instrumente an. Ich habe Klavierspieler gesehen, bey denen die Zunge nach Beschaffenheit der Passagen, im Maule rund herumläuft; oder die das Maul nach den Passagen richten; gehen die Läufer nach der rechten Hand, so ziehen sie auch das Maul auf diese Seite; gehen sie linker Hand, so folget ihnen auch das Maul dahin; oder die mit dem Maule zappeln, als ob das Maul und nicht die Finger, die Passagen machen sollte; oder die eine jede Note mit dem Kopfe oder dem ganzen Leibe herausnicken und drücken, und doch glauben, daß sie große Meister sind, weil sie von eingebildeten Unwissenden gelobt und stolz gemachet werden. Bey der Violine giebt es zuweilen komische Gesichter; da fährt bey manchem, auch nach Beschaffenheit der Passagen, die Oberlippe und die Nase bis an die Stirne hinauf und wieder herunter

unter, und das in der größten Geschwindigkeit, besonders wenn die Passagen sehr geschwinde sind, und Anstrengung erfordern. Der Vernünftige läßt sich rathen, und nimmt es nicht gleich übel, wenn ihn ein Freund daran erinnert, sondern giebt genau auf sich Achtung, und läßt sich nicht verführen, wenn auch schon dieser oder jener es billigte und sagte: Der Mann spielt mit vieler Empfindung.

§. 12.

Nun wieder zur Flöte. Man setze nun die Flöte so an den Mund, daß die inwendige Schärfe des Mundloches eben da, wo sich das Rothe an der Unterlippe anfängt, das ist, gleich neben dem äußern harten Theile zu liegen komme; man müßte eine sehr starke Unterlippe haben, wenn man die Flöte weiter nach der Mitte zu zu legen genöthiget seyn sollte. Leget man aber die erwähnte Schärfe gar auf die Mitte des Rothen an der Unterlippe, so wird man zwar eine ziemlich starke und dicke aber nicht scharfe Tiefe erhalten, und die gute Höhe wird gänzlich fehlen. Machet man es aber nach vorerwähnter Art, so wird man nicht nur eine volle und scharfe Tiefe, sondern auch eine feine und schöne Höhe haben können. Dieses versteht sich auf einer gut gebaueten Flöte; aus einer schlecht und unrichtig gebaueten ist nicht viel taugliches herauszubringen.

§. 13.

Dieses Anlegen des Mundloches genau und richtig zu treffen, so ziehe man erstlich die Lippen etwas breit und glatt, alsdenn setze man die Flöte, indem man den Kopf ein wenig nach der linken Seite wendet, mit dem ganzen Mundloche an beyde Lippen, den untern Rand des Mundloches, nach oben beschriebener Art, auf die Unterlippe, und den obern Rand des Mundloches an die obere Lippe, und gebe dabey acht, daß durch diese Lage das Mundloch wenigstens die Hälfte mit der Unterlippe bedecket werde; alsdenn wende man die Flöte herum, daß sie unten an das Kinn fest zu liegen komme; drücke sie mit dem ersten Finger der linken Hand ein wenig fest an das Kinn, indem man mit dem, zwischen dem ersten und zweyten Finger gegen über liegenden Daumen dagegen drücket, so wird die Flöte ohne alle weitere Hülfe feste liegen, und man wird alle Finger an beyden Händen frey und ungehindert bewegen können.

§. 14.

Nun versuche man einen Ton anzublasen; man wählet gemeiniglich das $\bar{\bar{d}}$ dazu, weil dieses am leichtesten angiebt; hat man die Flöte recht angeleget, und die Lippen haben ihre gehörige Lage, so wird dieser Ton helle, scharf und klingend seyn, und man wird ihn nach Belieben stark und schwach machen können. Ist dieses nicht, so ist die Lage nicht recht, und man muß anders anlegen; oder,

wenn nur das Mundloch mit der Oeffnung des Mundes recht in der Mitte stehet, durch heraus und herein drehen der Flöte Versuche machen; mit wenigen auf einmahl, biß man höret, ob der Ton hellklingend, und was das vorzüglichste, feste sey. Von einem Anfänger, der noch gar nicht, oder doch nur sehr wenig geblasen hat kann man freylich noch nicht verlangen, daß es so gleich gerathen solle. Es hat einer der schon lange geblasen hat, zu thun, ehe es ihm gelinget; manchem gelinget es gar nicht. Ersterer muß immer Versuche machen, biß er nur einen Ton aus der Flöte bringen lernet, er mag seyn wie er will; so bald er aber das kann, so warte er nicht länger, sondern setze seine Flöte mit bedeckten Löchern auf oben beschriebene Art an den Mund, und übe das so lange, biß er das rechte Fleckgen findet. Dieses kömmt so bald nicht, und er muß Gedult haben und fleißig üben, biß ers findet. Wenn er es nun hat, so wird auch der verlangte Ton erscheinen, und nun kann er weiter gehen, und entweder die nach der Tiefe herunter, oder die nach der Höhe hinaufgehenden Töne nehmen.

§. 15.

Wenn ich gesaget habe, daß der Uebende die Lippen breit und glatt ziehen soll, so ist dieses nicht so zu verstehen, als ob er sie so breit ziehen soll, daß sie nicht noch breiter gezogen werden könnten. Ihre Lage muß so beschaffen seyn, daß sie nach und nach biß herunter zum d noch etwas breiter gezogen werden können. Dabey muß man es aber nicht alleine bewenden lassen, sondern man muß zu gleicher Zeit, indem man das Kinn nach und nach zurücke ziehet, die Oberlippe auf gleiche Art ein wenig vorwärts über die Unterlippe herüber schieben. Durch das breiter ziehen der Lippen, und zurückziehen des Kinnes, wird die Oeffnung größer, und durch das Herüberschieben der Oberlippe, mehr Wind in die Flöte gebracht; daß daher der Ton auch weit voller und stärker in der Tiefe hervorgebracht wird, als wenn man das Gegentheil thut. Dieses muß sehr oft und fleißig geübet werden, biß man zu allen Tönen die rechte Lage der Lippen in seine Gewalt bekömmt. Das Ohr giebt hier das rechte Maaß, wie weit das Kinn zurück, und die Oberlippe vorwärts geschoben werden müsse. Ein ander Maaß giebt es nicht.

§. 16.

Ist man damit zu Stande, so gehe man nunmehro von dem $\bar{\bar{d}}$ stufenweise hinauf nach der Höhe zu; da beobachtet man nun, in Ansehung des Kinnes und der Lippen, gerade das Gegentheil. Quanz saget in seinem Buche: man solle nach und nach die Lippen von den Zähnen abschieben, so würde man die Höhe sehr leicht haben können. Dieses kann nun nicht anders geschehen, als daß man den Mund und die Oeffnung desselben rundet; aber auf diese Art will mir die

Höhe

Höhe nicht gerathen, und ich glaube, daß sie auch Qvanzen nicht gerathen seyn mag. Ich habe ihn zwar oft spielen gehöret, da er aber nur höchstens bis $\overline{\overline{\overline{e}}}$, und niemahls darüber hinausgieng, so habe ich das nicht bemerken können; aber einer von seinen Schülern hat mich versichern wollen, daß seine Höhe nicht gut gewesen wäre. Dem sey nun wie ihm wolle, ich habe hier meine Art zu verfahren anzeigen wollen; wem sie gefällt, der nehme sie; wem sie nicht gefällt, der nehme jene, oder eine andere. Mir giebt die Höhe, bey guten und gesunden Lippen, auch bis ins $\overline{\overline{\overline{c}}}$, gut an, wenn ich auf folgende Art verfahre: Vom $\overline{\overline{d}}$ hinaufwärts schiebe ich nach und nach das Kinn vorwärts, indem die Oberlippe, welche durch dieses Verfahren zurück gehalten wird, fest auf, oder so zu sagen, in die Unterlippe hinein gedrücket wird; durch das Vorschieben des Kinnes, aber nicht der Lippen allein, denn diese müssen nie von den Zähnen abgesondert werden, wird das Mundloch der Flöte mehr gedecket, und folglich kleiner gemacht, und durch das Aufdrücken der Oberlippe auf die untere, wird nicht nur die Oeffnung des Mundes kleiner, sondern auch die gehörige Richtung des Windes bewerkstelliget. Es träget freylich von einem Tone zum andern sehr wenig aus, so wenig, daß sich ohnmöglich ein Maaß bestimmen läßt; man machet Versuche, und das Ohr entscheidet. Wer seine Lebenszeit mit Unterrichtgeben zubringt, und so vielerley Schüler, mit eben so vielerley verschiedenen Lippen hat, erfähret dieses nur gar zu wohl, kann daher auch eher und richtiger davon urtheilen, als einer, der nicht in dem Falle ist. Diese oben genannten Versuche wiederholet man so oft, biß man die rechte Lage der Lippen trifft, und alsdenn wird auch der Ton biß in die äußerste Höhe leicht und schön ansprechen. Man muß genau acht haben, daß nach der Höhe zu die Oeffnung immer kleiner, und der Ton nicht schreyend, aber auch durch zu vieles Zudrücken des Mundloches und der Lippen nicht zu schwach, und folglich zu tief werde, sondern immer die Reinigkeit der Octaven, und eine Gleichheit zwischen Höhe und Tiefe erhalten werde.

§. 17.

Ich habe bemerket, daß, wenn man sich öfters in den hohen Tönen übet, die Tiefe alsdenn weit leichter und schöner anspricht. Durch das feste Zusammendrücken der Lippen in der Höhe bekommen sie eine Festigkeit und gewisse sichere Lage, welche der Tiefe sehr vortheilhaft ist. Aus diesem Grunde habe ich öfters Versuche gemacht, und habe die Anfänger zuerst die Tonleiter in der höhern Octave fleißig üben lassen, nach einiger Zeit alsdenn die Töne der untersten Octave, und es ist mir gut gelungen. Doch bey einem besser, als bey dem andern, nachdem einer mehr oder weniger natürliche Anlage hat, und nachdem die Lippen gebauet, und die Zähne geordnet sind. Wo physikalische Fehler sind, da ist alle

Bemühung umsonst; und wo vollends gar die Natur nichts dazu hergegeben hat, da thut man am besten, man machts Buch zu.

§. 18.

Weil das, was ich jetzo vom Anstande und vom Ansatze gesaget, aller Aufmerksamkeit würdig ist, so will ich es kürzlich wiederholen. Sollte es aber Jemanden zu klein, oder zu langweilig, und folglich nicht wichtig genug und des Wiederholens werth scheinen, der überschlage es. Nun zur Sache.

§. 19.

Erstlich stelle man sich ganz gerade hin, doch natürlich und ohne Zwang; beyde Füße neben einander, und sehe gerade vor sich hin; alsdenn nehme man die Flöte nach oben angezeigter Art in die Hände, nehmlich: man lege sie auf das unterste Gelenke des ersten Fingers der linken Hand, und setze den Daumen mit dem fleischichten Theile des ersten Gliedes gegen über ein wenig nach dem zweyten Finger zu, und lege nun die übrigen Finger fein gerade und ungezwungen auf die Flöte; nun stemme man die Spitze des Daumens der rechten Hand an die Flöte, doch so, daß sie zwischen den ersten und zweyten Finger dieser Hand, ihren Platz nehme, und lege die übrigen Finger darauf, und zwar so, daß sie mehr gerade als krumm darauf zu liegen kommen; der kleine Finger muß stets über der Klappe stehen, und nicht an die Flöte angestemmet werden; auch der an der linken H nd nicht. Die Flöte muß ganz allein von dem ersten Finger und dem Daumen der linken Hand gehalten werden. Hat man nun die Flöte so angefaßt, so führe man sie zum Munde, ziehe die Lippen glatt und breit, drehe den Kopf ein wenig nach der linken Seite, und wende die Flöte mit dem Mundloche hereinwärts, und setze das ganze Mundloch auf beyde Lippen, doch so, daß der innere Rand des Mundloches, auf den äußern harten Rand der Unterlippe, oder wo sich das Rothe derselben anfängt, zu liegen komme, und auf diese Art wenigstens das halbe Mundloch von der Unterlippe bedecket werde; die andere Seite des Mundloches kömmt an die Oberlippe. Nun wende man die Flöte heraus, daß sie an das Kinn zu liegen komme, drücke sie mit dem ersten Finger der linken Hand, und dem gegen über stehenden und dagegen drückenden Daumen ein wenig feste an, damit sie sich nicht so leicht verrücken könne; und damit man den Kopf gerade behalte, und die Flöte mit den Lippen eine gerade Linie mache, so hebe man beyde Aerme vom Leibe ab und in die Höhe, doch den rechten etwas höher, als den linken, damit sich, wenn man das Gegentheil thäte, der Kopf nicht auf die Seite biegen darf, und das Spielen dadurch erschweret würde. Daß man die Aerme nicht so hoch hebe, daß sie über die Schultern hinaus reichen, und daß der Kopf nicht so weit nach der linken Seite gedrehet werden darf,

daß

daß dadurch das Kopfstücke der Flöte auf die Schulter zu liegen käme, verstehet sich von selbst. Ein leichter, ungezwungener, und für dieses Instrument schicklicher Anstand ist es, den ich meyne. Diesen kann man am besten erhalten, wenn man sich stets stehend übet; weil man gewöhnlich, wenn man es sitzend thut, sich der Bequemlichkeit wegen, mit dem linken Arm auf den Tisch stemmet, und dadurch den Kopf und den rechten Arm herunter auf die rechte Seite zu hängen sich gewöhnet. Nun blase man das $\bar{\bar{d}}$ an, weil dieses am leichtesten angiebt, und gehe die Tonleiter hinauf, indem man immer nach und nach das Kinn mit der Unterlippe, aber nicht die Unterlippe allein, hervorschiebet, und die Oberlippe zurücke hält, und sie feste auf die Unterlippe aufdrücket. Diese Veränderung der Lippen und des Kinnes ist sehr gering, und trägt von einem Ton zum andern sehr wenig aus, das Ohr muß aus dem hervorgebrachten Tone entscheiden, ob die Lage recht oder nicht recht sey; dieses giebt das Maaß, wieviel man rücken muß. Wenn dieses nun eine Zeitlang geübet worden, so nehme man die untere Octave, und gehe vom $\bar{\bar{d}}$ herunter biß zum $\bar{d}$, indem man das Kinn mit der Unterlippe nach und nach zurücke ziehet, und die Oberlippe nach und nach ein wenig hervor und gleichsam über die Unterlippe herüber schiebet, und dabey die Lippen immer breiter ziehet. Dieses ganz in seine Gewalt zu bekommen, erfordert viel Zeit und Gedult. Wie die Töne angeblasen werden müssen, findet man in dem Kapitel von der Sprache auf diesem Instrument, oder von dem Gebrauch der Zunge.

§. 20.

Daß ein Flötenist nicht alle Tage, ja, nicht alle Stunden guten Ansatz haben, und daher auch nicht allezeit gleich gut spielen kann, ist leider! bekannt genug. Wenn der Ton fehlet, fehlt alles, und dieser hängt ganz allein von der Beschaffenheit der Lippen ab. Gute, gesunde und geschmeidige Lippen, geben einen guten Ton; harte, oder von innerer Hitze aufgelaufene und aufgesprungene, oder durch fette und saure Speisen verdorbene, oder durch Kälte und rauhe Luft rauhgewordene Lippen, geben einen schlechten Ton, und hindern das gute Spielen. Bey aufgesprungenen und rauh gewordenen Lippen kann man sich helfen, wenn man sich Abends bey Schlafengehen einer Mundpommade bedienet, und die Lippen damit bestreichet. Weil aber eine gute Mundpommade nicht überall zu bekommen ist, und die so genannte Weinpommade nicht die erforderlichen Dienste leistet, so will ich hier den Liebhabern zu Gefallen eine Bereitung derselben hersetzen, die mir zu aller Zeit, und besonders auf Reisen, wenn die Lippen durch kalte und rauhe, oder auch durch sehr heiße Witterung Schaden gelitten, vortreffliche Dienste gethan hat. Hier ist sie:

Rec.

Rec. Jungferwachs . . 1 Loth
Hirschtalg . . 3 .
Süß Mandelöl . . 1 .
Kleine Rosinen . . 1 .
Geschabte Borsteräpfel . 2 .
Ochsenzungen-Wurzel . 1 .

Die Ochsenzungen-Wurzel wird klein geschnitten, und nebst den übrigen Sachen in eine kleine zinnerne Schüssel gethan, und auf Kohlen gesetzt, fleißig umgerühret, biß die schmelzbaren Sachen zergangen; alsdenn durch ein Tüchlein gegossen und durchgedruckt und kalt werden lassen, so ist sie fertig. Uebel beschaffene Lippen bey Schlafengehen damit bestrichen, sind früh Morgends gut.

§. 21.

Was diese Hülfe für einen Flötenisten für eine Wohlthat ist, wird derjenige am besten gewahr werden, der in den Fall kömmt, daß er den folgenden Tag, aus Pflicht, und dahero nicht wohl aufgeschoben werden könnte, zum Spielen genöthiget würde, und doch gleichwohl üble Lippen, welche ihm das Spielen beynahe unmöglich machten, und auch kein Hülfsmittel hätte, so könnte er entweder nicht spielen, oder er müßte schlecht spielen; durch gegenwärtiges Hülfsmittel aber wird beydes gehoben. In dergleichen Fällen meidet man auch sehr fettige und saure Speisen, und rauhe Luft. Zuweilen kommen Fälle, wo die Lippen gut zu seyn scheinen, und man doch keinen guten Ansatz hat, oder auch da die Lippen aufgedunsen sind, und man deswegen keinen guten Ton herausbringen kann; da hilft nun nichts, als die liebe Gedult. Man spielet zuweilen gut, und nach einer halben Stunde ist der Ansatz fort, ohne die Ursache davon zu wissen, man vermuthet zwar eins und das andere, aber was hilfts vermuthen. Zu einer andern Zeit spielet man einige Stunden, und es gehet am Ende besser, als am Anfange; hier höret die erste Vermuthung auf, und fängt sich eine neue an.

§. 22.

Bey sehr warmen Wetter, wo man leicht schwitzet, verliehret man unter währenden Spielen gemeiniglich den Ansatz, indem die Flöte an der Stelle des Kinnes, wo sie feste liegen soll, des Schweißes wegen aber nicht feste liegen kann, herunterrutschet, und das Weiterspielen verhindert. Quanz giebt ein Mittel an: man soll nehmlich bey dergleichen Falle, in die gepuderten Haare oder Perucke greifen, und den an dem Finger klebenden Puder auf diese Stelle des Kinnes streichen, so würde der Puder die Schweißlöcher verstopfen, und man würde ungehindert weiter spielen können. Aber es ist nicht so; die Schweißlöcher lassen sich

sich nicht damit verstopfen, sondern der Schweiß gehet immer seinen Gang, und nun machet er mit dem Puder eine schmierige und schlüpfrige Masse die dem Festliegen der Flöte weit nachtheiliger ist, als der Schweiß allein. Wenn mir der Fall begegnet, so wische ich den Schweiß ab, und spiele weiter. Indeß handelt man klug, wenn man in solchen heißen Tagen keine lange, schwere und anhaltende Stücke spielet.



Das dritte Capitel.

Von der Fingerordnung.

§. 1.

Man sollte glauben, daß sich hierüber weiter nicht viel sagen ließe; denn wenn man einmahl eine Fingerordnung hätte, so wäre es genug, und ein jeder könnte sich damit behelfen; aber es ist dem nicht so, ob man es schon thut. Ja wenn alle Flöten in der Stimmung einander gleich wären, und man hätte eine dazu eingerichtete gute Fingerordnung, so gienge es wohl an; da aber dieses nicht ist, sondern eine jede Flöte eine andere Stimmung hat, so kann auch eine einzige Fingerordnung nicht auf alle Flöten passen. Es ist hier nicht, wie mit dem Klaviere oder mit der Geige, die immer ihre gewöhnliche Fingerordnung behalten, die Instrumente mögen gut oder schlecht seyn. Auf meinen Flöten, wo Bau und Stimmung einander ganz gleich sind, ist auch eine festgesetzte und überall passende Fingerordnung; ohne eine solche, auch auf einer richtig gestimmten Flöte rein zu spielen, ist nicht möglich.

§. 2.

Da nun keines ohne das andere seyn kann, so wird man, wenn man gleich eine richtig gestimmte Flöte, aber die derselben angemessene Fingerordnung nicht hat, auch nicht rein spielen können. Eine allgemeine Fingerordnung, die auf alle Flöten passen muß, kann keine gute Wirkung hervorbringen. Auch meine Fingerordnung ist nicht ganz zu den gewöhnlichen Flöten brauchbar, da sie nur alleine zu meinen Flöten eingerichtet ist, worauf man mit Hülfe dieser Fingerordnung, ges und fis; gis und as; b und ais; cis und des, und dergl. unterscheidet; aber man muß sich, außer guten Einrichtungen, so wohl eine richtig gestimmte

Flöte, als auch dazu passende Fingerordnung betreffend, ohngeachtet, nicht ganz allein darauf verlassen, sondern es gehöret noch ein reingestimmtes Ohr dazu; ohne dieses würde man sonst, auch auf der richtigst gestimmten Flöte, und mit der passensten Fingerordnung dennoch unrein spielen. Ist aber ein richtig gestimmtes Ohr da, so kann man unter obiger Voraussetzung aus allen Tonarten rein spielen, welches auf einer gewöhnlichen Flöte aber nicht möglich ist. Diese drey Stücke sind durchaus zum Reinspielen auf der Flöte nöthig, ohne welche es auf diesem Instrumente eine Seltenheit ist, und bleiben wird. Die Temperatur auf der Flöte ist sehr schwer, und so beschaffen, daß der Spieler ein reines Ohr haben muß, wenn er, auch auf einer richtig gestimmten Flöte, rein spielen will. Dieses wird man leicht einsehen, wenn man erwäget, daß die auf diesem Instrument befindlichen sieben Löcher so gestimmt werden müssen, daß alle mögliche Tonarten darauf brauchbar werden. In den gewöhnlichen Flöten suchet man dieses umsonst.

§. 3.

Diese Kunst, eine Flöte richtig zu stimmen, und derselben eine angemessene Fingerordnung zu geben, hat bißher gefehlet. Qvanz hat zwar den Bau seiner Flöte angegeben, auch eine Fingerordnung, aber mehr zum allgemeinen Gebrauch, als für seine angegebenen Flöten, bekannt gemacht, ob sie aber überall passend ist, werden diejenigen beurtheilen können, die sie auf seinen angegebenen, oder auch auf andern Flöten, angewendet haben, oder noch anwenden. Dieser Mangel ist stets die Ursache des Unreinspielens, und der daher entstehenden Verachtung dieses Instruments gewesen. In manchen Ländern und Gegenden verachtet man die Flöte so sehr, daß man sie gar nicht hören mag; und dieses alles des Unreinspielens wegen. Man gestehet allgemein ihre Vorzüge, in Ansehung des gefälligen Tones ein; sollte man sich dahero nicht bemühen, diesem Uebel abzuhelfen, welches wohl möglich ist, und sie ihrer schönen Eigenschaften und großen Vorzüge wegen, gemeinnütziger und brauchbarer zu machen? und wird man mir es also wohl verdenken, daß ich so viel hierüber sage? Man hat immer geglaubt, und der Nichtkenner glaubt es noch, daß es gar nicht möglich sey, rein auf der Flöte spielen zu können. Freylich, wenn man nach den gewöhnlichen Spielern urtheilet, so ist es wahr, denn diese haben übel oder vielmehr gar nicht gestimmte Flöten, eine schlecht dazu passende Fingerordnung, und dadurch verdorbene Ohren, und überdieses weder Ordnung noch Ausdruck im Vortrage; wie's kömmt, so kömmt's. Dieses sind bloß mechanische und maschinenmäßige Spieler, von denen nun freylich nicht auf alle geschlossen werden sollte. Den Fehler des Unreinspielens habe ich bey Leuten, die sich nicht alleine Virtuosen nannten, sondern so gar unter die ersten und größten gezählet seyn wollten, gehöret, oft gehöret, und täglich höret man ihn noch, und die ihn begehen, werden

von Stolz gehindert, es einzusehen, wenn man es ihnen gleich noch so deutlich zeiget.

§. 4.

Wir wollen nunmehro die nach meiner Einrichtung gemachte Fingerordnung näher betrachten, und ihre Anwendung genauer untersuchen. Die Fingerordnung selbst, siehe zu Ende dieses Kapitels. Hierbey werde ich nicht nur allein erinnern, was die Fingerordnung selbst, und nur in den gewöhnlichen Tönen, sondern auch, was die Stimmung der gewöhnlichen, und auch meiner Flöten angehet. Ich werde hier keine Tonleiter fest setzen, sondern die Töne von der Tiefe der Flöte an nach einander durch die ein, zwey, und dreygestrichene Octave nehmen. Die Töne vom tiefen $\bar{D}$, biß zum $\bar{H}$ gehören zur eingestrichenen; vom darauf folgenden $\bar{\bar{c}}$ biß $\bar{\bar{h}}$, zur zweygestrichenen; und vom folgenden $\bar{\bar{\bar{c}}}$, biß zur übrigen Höhe, in die dreygestrichene Octave. Beym tiefen $\bar{D}$ hat man, was die Fingerordnung betrifft, weiter nichts zu bemerken, als daß man alle Löcher gut decket; so auch bey Dis und $\bar{E}$s. Weil das E in dieser Octave ein wenig matt klinget, so machen viele die es Klappe dazu auf, um es heller haben zu wollen; heller wird es wohl, aber auch viel zu hoch; da ist es alsdenn nicht mehr $\bar{e}$, sondern fes, nehmlich f mit b. Wenn man es so behandeln will, so muß das e ein wenig tiefer gestimmet seyn, doch nicht zu viel, damit man auch das fes rein haben könne; und dennoch muß man mit vieler Vorsicht verfahren, wenn man die es Klappe dazu aufmachen will, sonst wird es gleich zu hoch. Hat man noch eine dis Klappe an der Flöte, so wird man hierbey sicherer damit gehen, als mit der es Klappe; aber das e muß doch auch dabey ein wenig tiefer gestimmet seyn. Indeß bleibt noch immer der Zweifel übrig, ob der Spieler auch mit dem nehmlichen Ansatze spielet, als der Stimmer, denn darauf kömmt gar sehr viel an. Die darinnen nicht gewiß sind, die verweise ich auf das Kapitel vom Ansatze. Wer sich aber nicht zu helfen weiß, dem rathe ich, das $\bar{e}$ nur immer ohne Klappe zu nehmen, so wird er, wenn die Flöte richtig gestimmet ist, nicht leicht fehlen können. In der zweyten Octave darf die es Klappe niemahls dazu genommen werden, weil es an sich schon helle genug ist, und nur dadurch zu hoch werden würde; dessen ohngeachtet findet man diese üble Gewohnheit bey sehr vielen. Die es Klappe gehöret nur zum fes.

§. 5.

Der nehmliche Fehler wird auch häufig bey dem f. so wohl in der untern als mittlern Octave begangen; hier ist er unverzeihlich, denn das f wird dadurch

ganz unbrauchbar; es ist so schon ohne es Klappe viel Gefahr dabey, es immer ganz rein zu erhalten. Was hier nicht durch die Fingerordnung ausgerichtet werden kann, muß durch den Ansatz bewirket werden. Besonders muß man aufmerksam seyn, wenn es als eis, (e mit x) erscheinen soll, damit es nicht unerträglich zu hoch werde. Dessen ohngeachtet wird doch der Accord: eis, eis, gis, immer fremd genug klingen, da zumahl das gis auf den gewöhnlichen Flöten auch nichts tauget, und das cis zu dem cis gar nicht passet; wie wir bald hören werden. Auf einer Flöte mit f und gis Klappe fallen diese Fehler so gleich weg, und man kann alles rein haben.
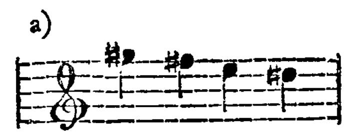
§. 6.

Fis ist auf allen Flöten zu tief; auf den meisten aber so tief, daß es dem f nahe kömmt; dieses ist ein Fehler. Ganz rein kann es zwar nicht gestimmet werden, doch muß es das Ohr vertragen können. Wollte man es ganz rein stimmen, so würden verschiedene davon abhängende Töne ganz unbrauchbar werden. Man nimmt dahero, um es etwas reiner zu erhalten, in der untern und mittlern Octave die es Klappe dazu. In der untern Octave gewähret diese Fingerordnung noch den Vortheil, daß das fis dadurch nicht nur reiner, sondern auch viel heller wird. In dem Kapitel vom Ton und reinen Intonation findet man die noch hierzu gehörigen Hülfsmittel. Wenn man aus einer Tonart spielet, worinnen der Schritt: fis—g, wesentlich ist, so wird sich das fis noch ertragen lassen; ist aber der Schritt fis—gis, da ist es auffallend, denn dieses gis ist in der untersten Octave gegen das fis so dumpfig und stumpf, daß es eine üble Wirkung hervorbringet; und in der mittlern Octave gegen das fis viel zu hoch, besonders auf gewöhnliche Art gegriffen, und das fis viel zu tief, also dieser Schritt viel zu groß, und folglich unrein; kömmt nun vollends noch eis, als: fis, gis, eis, und in der mittlern Octave noch cis, als: fis, gis, eis, cis dazu, so ist es kaum zu ertragen. Bey dem fis ist also weiter nichts durch die bloße Fingerordnung auszurichten, als daß man die Klappe dazu aufmachet, und das übrige durch den Ansatz zwinget, indem man die Flöte ein wenig herauswendet, und so viel es sich thun lassen will, doch ohne Nachtheil der Gleichheit der Töne, den Wind verstärket; wie im oben angeführten Kapitel zu ersehen. Auf einer gut gestimmten Flöte läßt sich dieses leicht thun. Quanz läßt, wenn er ins e dur cadenziret, wo der Schritt fis—gis vorkömmt, statt fis, ges greifen. Dieses ist nun wohl höher, als jenes, und passet zu dem gis besser, aber man darf nur erwägen, daß das gis gegen die andern Töne immer zu hoch ist, und wenn nun das ges als fis,

besser

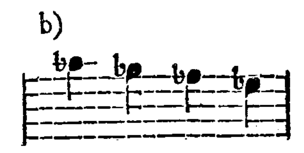
besser zu dem gis passet, und gis zu hoch ist, auch das ges zu hoch, und folglich alle beyde gegen die übrigen Intervallen zu hoch, und also auch unrein seyn müssen; siehe a).

a)



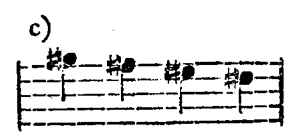
Wollte man nun auch diese Stelle mit dem ges an statt fis spielen, so würde es aller Künsteley ungeachtet doch klingen, als ob es so stünde, wie bey b).

b)



und nun gegen das erstere durchgehends um ein Komma zu hoch seyn; und bey dem Beyspiele bey c),

c)



würde das ges zwar besser zum gis und eis passen, aber alle zusammen zum dis nicht, und das eis würde gegen das dis noch immer die üble Wirkung machen, die es auch beym gewöhnlichen f machet. Bey diesen zwey Uebeln rathe ich, sich nach seiner in Händen habenden Flöte zu richten, und das Kleinste zu wählen. Es ist hier keine andere Hülfe. Ist die Flöte nach Möglichkeit rein gestimmt, so nimmt man das eigentliche fis, und der Schritt wird alsdenn erträglicher. Hat man aber eine Flöte mit f, und gis Klappe, so fällt dieses Uebel ganz weg. Beym gis mehr hiervon.

§. 7.

Beym g ist weiter nichts zu erinnern, als daß man in der untern Octave die es Klappe dazu aufmachet, so wird es heller und stärker, und dem fis ähnlicher, als ohne dieselbe. Sollte es zu hoch seyn, wie es bey vielen Flöten ist, so hilft man sich durch den Ansatz. Aber alle zu hoch oder zu tief gestimmten Töne, die

die doch reiner seyn könnten, nur immer durch den Ansatz zu verbessern, bewirken ein ängstliches, unsicheres und elendes Spielen, und man gewinnt immer nicht viel dabey. Bey einer richtig gestimmten Flöte ist dieser Fehler weniger merklich, und also nicht so auffallend, daß man sich dahero sehr leicht helfen kann. In der mittlern Octave nimmt man es mit oder ohne Klappe, wie es sich schicket, denn sie macht dabey keine Veränderung.

§. 8.

Gis ist wieder einer von den schlimmen Tönen, in der untern Octave gar sehr matt und stumpf, ob es gleich nach dieser Fingerordnung gegriffen, und schwach angegeben, rein zu haben ist; man muß dabey in Ansehung des Windes sehr behutsam verfahren, sonst wird es gleich zu hoch, wie alle in der untern Octave künstlich, oder außer der Ordnung, gegriffenen und dadurch stumpf gewordenen Töne. Eine Flöte mit einer gis Klappe ist freylich diesem und dergleichen Fehlern nicht unterworfen. Wenn man nicht so sehr an die einmahl angenommene Einrichtung der Flöte und deren Fingerordnung gewöhnet wäre, so ließe sich wohl ein Mittel wieder diese Fehler finden, indem man die Flöte, und zwar ohne alle Klappen, außer der es Klappe, so einrichtete, daß die Töne in ihrer Folge eine passendere Ordnung, und einen natürlichen Gang der Finger erhielten, so hätte man gar keine matten und stumpfen Töne mehr auf diesem Instrument. Ich habe einen Versuch darauf gemacht, und er gewähret alles hier gesagte; aber es gehöret auch eine neue von der gewöhnlichen ganz abgehende Fingerordnung dazu; und dieses würde wahrscheinlicher Weise Vielen anstößig seyn. Aber hat man bey den Flöten mit vielen Klappen nicht auch eine neue Fingerordnung? Vielleicht mache ich einmahl etwas von dieser Flöte bekannt. In der mittlern Octave ist das gis zwar heller, aber auf den gewöhnlichen Flöten, und nach der gewöhnlichen Fingerordnung gegriffen, auch desto unreiner. Auf meinen Flöten und nach gegenwärtiger Fingerordnung gegriffen, ist es reiner. Wenn nun der Schritt, gis, fis, e, auf einander folget, so richtet man sich genau nach dieser Fingerordnung, suchet das gis durch den Ansatz so tief, und das fis so hoch, als nöthig zu machen, welches bey einer schlecht gestimmten Flöte mehr, und bey einer gut gestimmten weniger beträgt; so wird das erstere erträglicher, und das letztere beynahe rein seyn. Aber wenn man mit einem Triller ins e cadenziren will, da ist der Henker gar loß; auch auf vorzüglich gestimmten Flöten ist er auffallend; man hilft sich also hier so gut man kann. Dieses bleibt ohne die gis und f Klappe allezeit ein übelklingender Triller, man mag ihn mit fis, oder statt dessen mit ges machen; denn um soviel das fis zu tief ist, ist das ges zu hoch. Wollte man das

das fis höher stimmen, so würde man nicht nur das gis, welches von eben dieser Stimmung abhängt, noch höher machen, sondern auch das f, cis, und d ganz verderben. Was sich nur immer hierinnen hat thun lassen wollen, habe ich in meinen Flöten gethan. Ein Componist, der für die Flöte setzet, sollte dieses und alle dergleichen Stellen wissen, und ihnen nach Möglichkeit auszuweichen suchen. Ein jedes Instrument hat irgend eine Unvollkommenheit, bald in diesem bald in jenem, und keines ist vollkommen. Davon sollte aber auch ein jeder Componist Kenntniß haben, besonders solche, die für alle Instrumente Conzerte setzen. Ein Unternehmen, das niemahls ganz gerathen kan. Wer Concert für ein Instrument setzen will, muß das Instrument sehr genau kennen, muß wissen, was sich darauf schicket, und was darauf zu machen möglich ist. Hauptsächlich muß er die Gegenden des Instruments kennen, wo sowohl der Gesang, als die brillanten Passagen ihre rechte Wirkung thun können; denn nicht eine jede Lage des Instruments schicket sich dazu. Man greifet gewöhnlich das gis in der zweyten Octave mit 1, 2, 4, 7, aber das ist in einer richtig gestimmten Flöte nicht gis, sondern as; und dieser Unterschied muß wohl bemerket werden, denn er ist zum Reinspielen nöthig; um es dahero dem gis näher zu bringen, richte man sich nach dieser Fingerordnung. Wenn ich von dem Gebrauch der dis Klappe reden werde, wird hiervon noch mehr vorkommen.

§. 9.

As oder a mit b wird, wie schon erwähnet, anders gegriffen, und muß anders gegriffen werden als gis; sie unterscheiden sich eben wie es und dis; ges und fis und dergleichen, beyde durch ein Komma. Der Ton, der durchs b gemachet wird, ist um den neunten Theil eines Tones höher, als der durchs x gemachte; also: as ist durchs b von a gemacht, und um den neunten Theil eines Tones höher, als das vom g durchs x gemachte gis. Auf dem Clavier ist zwar immer nur eine Taste für diese beyden Töne, als: gis und as; b und ais; cis und des und dergleichen, aber dahero auch nicht so rein, als wenn dieser Unterschied beobachtet werden kann. Da gis die große reine Terz zu e, oder die reine Quint zu cis; aber as die reine Quart zu es, oder reine Terz zu fes, oder reine Quint zu des ist, so wird man leicht einsehen, daß gis und as nicht einerley seyn kann, ob es gleich noch viele giebt, die es glauben. Wenn es einerley wäre, warum greift der Geiger auf der zweyten Saite gis mit dem dritten, aber as mit dem vierten Finger? Wenn es einerley wäre, so müßte das mit dem vierten Finger gegriffene as auch die Terz zu e geben können, und dieses as müßte eben die Wirkung thun, als gis, die eigentliche reine Terz zu e; aber man versuche es nur, und

wenn

wenn man hören kann, so wird man es gewiß nicht wieder hören wollen. Scheinbar könnte man hier einwenden, daß man eben so auf der Geige und den Blasinstrumenten temperiren müßte, wie auf dem Claviere; so gebe ich zu bemerken, daß das etwas ganz anders sey, ein Instrument zu temperiren, wo man Zeit dazu hat, und wo man jeden Ton besonders, in der Stimmung feststellen kann, daß man ihn jedesmal, wenn man ihn braucht, eben so wieder finden kann, wie er gestimmet worden; als es bey einem Instrumente geschiehet, da man die Temperatur im währenden Spielen erst machen muß, und daß ich mir keinen zu finden getraue, der im Spielen augenblicklich so temperiren könnte, als ein Clavier mit Muse, und durch Gegeneinangerhaltung der Intervallen temperiret ist; was würde das für ein Ganzes werden, wo ihrer Viele zusammenspielen müssen, wenn sie alle nach einer solchen Temperatur spielen sollten! Ein jeder, der rein zu hören gewohnt ist, sucht alle seine Intervallen in jeder Tonart rein zu spielen; daher wird ein solcher Spieler auch niemahls ganz mit dem Claviere zusammen stimmen. Was hier vom gis und as gesaget worden, gilt auch vom b und ais; cis und des; fis und ges u. s. w., und nun wird man einsehen, warum die dis Klappe da ist, und daß sie zum Reinspielen nöthig sey, und da seyn müsse. In beygefügter Fingerordnung findet man zwar die dazu gehörigen Griffe, aber ihre eigentliche Anwendung wird weiter unten vorkommen.

§. 10.

A wird in der untern Octave ohne Klappe gegriffen, weil es auf diese Art heller wird, als mit der Klappe. Man versuche es, und halte das a bey einem gutem und scharfen Ansatze lange hinter einander fort, und mache immer unter währenden Halten die es Klappe auf und zu, so wird man deutlich hören, daß beym Zumachen der Klappe der Ton heller und fester wird. Wer aber keinen scharfen und hellen Ton hat, bey dem macht die Klappe keine Aenderung. In der zweyten Octave läßt man die Klappe auch weg; hat man sie aber bey vorhergegangenen Tönen schon gebrauchet, und sie lieget noch unter dem Finger, so kann man sie auch beym a behalten. Sie machet aber keinen Unterschied, sie mag dabey seyn oder nicht.

§. 11.

Ais ist wieder einer von den stumpfen und matten Tönen, und muß, wenn er brauchbar seyn soll, nach dieser Fingerordnung auch nur schwach angegeben werden, sonst wird er zu hoch, welches sehr leicht geschiehet; Man beurtheile seine Reinigkeit als große Terz zu fis. Sehr übel würde man fahren, wenn man es mit b für einerley hielte; es würden die nehmlichen Fehler daraus entstehen, wie

wie bey gis und as. Dahero ist weder der Griff mit 1, 3, 4, 6, noch der zu b angezeigte Griff dazu brauchbar, sondern es muß genommen werden, wie die Fingerordnung lehret. In der zweyten Octave muß die Flöte so gestimmet seyn, daß der Griff 1, 3, allezeit zu ais, und niemahls, oder doch sehr selten zu b gebrauchet werden kann. Wollte man aber diesen Griff zu b reinstimmen und brauchbar machen, so müßte man den eigentlichen Griff zu b mit 1, 2, 4, 5, 6, 7, so stimmen, daß er zu ais gebraucht werden könnte. Dieses wird aber schwerlich angehen, weil das es, von welchem dieser Griff ganz abhänget, dieser Stimmung wegen zu tief bleiben müßte. Da es nun aber doch eines seyn muß, so thut man am besten, man behält das erstere, sonst hätte man in dieser Octave gar kein ais, auch nicht einmahl ein temperirtes. Dieser Fehler wäre um so auffallender, wenn das reine b zugleich die reine große Terz zu fis, welches auch auf den besten Flöten immer ein wenig zu tief ist, abgeben sollte. Dieses Intervall würde dahero sehr viel zu groß seyn, und eine sehr üble Würkung auf das Ohr, besonders auf ein gebildetes Ohr machen. Es ist freylich schwer für den Baumeister und Stimmer dieses Instruments, dieses ais brauchbar zu machen, wenn nicht auch das h gar zu tief werden soll, da dessen Stimmung ganz von dem h abhänget. In den gewöhnlichen Instrumentenmacher Flöten, weiß man davon, wie auch von andern dergleichen Dingen freylich nichts.

§ 12.

Man greifet das b in der untern Octave auf zweyerley Art; aber das mit 1, 3, 4, 6 gegriffen, ist ein wenig zu hoch, und nur bey Passagen, wo f entweder gleich vorhergehet, oder gleich nachfolget, brauchbar; außerdem thut man besser, wenn man das mit 1, 3, 4, 5 gegriffene b stets, und in allen übrigen Fällen anwendet denn es ist reiner. Quanz hat noch ein drittes b, mit 1, 3; ich brauche dieses am meisten, aber es gehöret viel Vorsicht dazu, wenn man es rein haben will, denn es ist von Natur viel zu hoch; derowegen habe ich es nicht mit in die Fingerordnung gesetzet. Kann man sich mit dem Ansatze helfen, so ist es zu gebrauchen, sonst nicht, und man thut besser, man nimmt das schicklichste von den beyden angezeigten, denn es kann alles damit gemachet werden, ob es gleich anfänglich nicht so scheinet. Da das b auch einer von den stumpfen und matten Tönen ist, so muß man sich wohl vorsehen, daß man nicht zu viel Wind gebe, und ihn dadurch zu hoch mache. Man giebt es dahero nur mit mäßigem Winde an, denn das Starkblasen würde es doch nicht heller, aber wohl zu hoch machen. In der zweyten Octave greift man es gewöhnlich mit 1, 3, aber das soll nicht

b, sondern, wie vorher gesagt, ais seyn. Ich setze dahero den Fingersatz zu b feste, um auch den zu ais feste setzen zu können. Dieses in meiner Fingerordnung von mir festgesetzte b wird von vielen sehr selten gebraucht, außer bey einigen Passagen, wo jenes beschwerlicher ist. Aber wenn man nur dieser wenigen Passagen wegen dieses b, und das zweyte mit 1, 3 gegriffene für gewöhnlich gebrauchen wollte, so hätten wir, wie schon gesagt, gar kein ais in dieser Octave. Indeß habe ich auch Instrumentenmacher Flöten gesehen, wo beyde Griffe zum b zu tief waren, und folglich dasselbe ganz und gar fehlte, aber doch dafür gebrauchet wurde. Dieses konnte nun freylich keine andere als schlechte Wirkung machen. Quanz nennet dieses von mir festgesetzte b ein außerordentliches b; ich sehe nicht, warum? da wir doch eigentlich kein anderes b haben, weil das mit 1, 3 gegriffen, ais ist. Mir scheint es dahero nicht außerordentlich, sondern ganz ordentlich und natürlich zu seyn.

§. 13.

H, als große Terz zu g betrachtet, hat auf der Flöte, wie auch noch einige große Terzen, eine andere Temperatur, als auf dem Clavier, da muß es als große Terz allezeit ein wenig über sich schweben, da es hier auf der Flöte ein wenig unter sich schweben muß, doch nicht zu viel, damit es auch als Quint zu e brauchbar bleibe, und nicht zu tief werde. Wenn dieses nicht beobachtet wird, so erhält man in der zweyten Octave kein brauchbares ais. Die es Klappe wird zwar in beyden Octaven, aber mehr um des bessern Haltens willen dazu genommen, oder wenn man sie eben vorhero gehabt hat, dazu behalten. Da sie keine Veränderung, weder im Tone selber, noch in Höhe oder Tiefe machet, so kann sie dabey seyn, oder kann wegbleiben. Das wenige, was an der Reinigkeit des h fehlet, kann durch den Ansatz erhalten werden. In Ansehung der Fingerordnung ist hier weiter nichts zu erinnern.

§. 14.

His bekömmt seine Benennung vom H, wenn ein x davor gesetzet wird, und stehet zwischen h und c. Es ist die große Terz zu gis, darnach es beurtheilet werden muß. Da c die große zu as ist, so kann es nicht statt his, als große Terz zu gis gebrauchet werden; denn as ist höher als gis, folglich würde auch das c als große Terz zu as, zu hoch für die große Terz zu gis seyn. In der zweyten Octave wird es anders gegriffen, da es aber ein wenig zu tief ist, so wendet man

das Mundloch der Flöte so viel als nöthig, heraus. Hat man aber eine dis Klappe an der Flöte, so braucht man diese Künsteley nicht, sondern man greifet es mit 1, 3, 4, 6, 8, so ist es rein, und klinget schöner; machet auch in der Folge der Töne eine leichtere Anwendung und bequemere Behandlung, als: $\overline{\overline{gis}}$, $\overline{\overline{ais}}$, $\overline{\overline{his}}$, $\overline{\overline{\overline{cis}}}$, das erste mit 1, 2 4, 6, 8, nach der Fingerordnung; zum $\overline{\overline{ais}}$ behält man 8, und bey $\overline{\overline{his}}$, behält man sie auch, und bey $\overline{\overline{\overline{cis}}}$ macht man nur den ersten Finger auf. Auf diese Art ist die Folge dieser Griffe sehr leicht. Wer aber keine dis Klappe an der Flöte hat, nimmt es, wie es auf der Fingerordnung stehet, und richtet sich auch der darauf folgenden oder vorhergehenden Töne wegen, nach derselben.

§. 15.
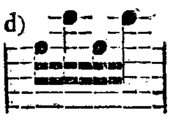
$\overline{\overline{C}}$ mit b oder $\overline{\overline{ces}}$ ist die kleine Terz zu as, oder die reine Quint zu fes; nach dieser Fingerordnung gegriffen ist es etwas matt, aber doch rein, hat auch Gleichheit mit denen darneben liegenden in seine Tonleiter gehörenden Tönen. Nach Quanz gegriffen, ist es zu tief, und heult, wenn man es durch den Wind hinauf treibet, und hat keine Gleichheit mit denen ihm zugeordneten Tönen; macht dahero keine gute Wirkung. In der zweyten Octave wird es mit 1, 4, 5, 7 reiner gegriffen, als mit 1, 4, 5, 6, 7.

§. 16.

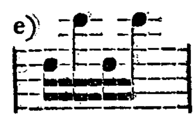
$\overline{\overline{\overline{C}}}$ ist ein stumpfer Ton; wird gewöhnlich nur auf hier angezeigte Art gegriffen. Da es aber immer vorkömmt, und doch die darneben liegenden Töne helle und stark sind, so fällt es sehr dagegen ab, und macht eine schlechte Wirkung, zumahl bey haltenden Tönen. Man kann es heller machen, wenn man es so, wie das $\overline{\overline{\overline{c}}}$ mit 2, 4, 5, 6, 7 greifet; auf diese Art wird es zwar heller, aber auch höher; darum ist es nöthig, daß man es durch das Hereinwenden der Flöte tiefer und folglich rein zu machen suche. Man nimmt es auch auf diese Art: 2, 3, 5, 6, 7, es wird aber auch höher, und nur wenig heller; über dieses ist der Ton nicht so hübsch, als der vorher angezeigte. Man wähle sich eines, und suche sich ganz daran zu gewöhnen, damit man es fest und immer rein und helle habe. Die vielerley Griffe zu einem und demselben Ton liebe ich nicht, denn es ist keiner dem andern ganz gleich, immer ein wenig tiefer oder höher, und jeder verlangt eine andere Behandlung; sie machen nur Verwirrung, und man erlangt keine Gewißheit. Die Entschuldigung, sie um der Bequemlichkeit willen nur bey manchen Passagen anwenden zu wollen, kann ihnen nicht zu statten kommen, denn man kann alles, was applicabel ist, und anders soll man nicht setzen,

 mit

mit einerley Fingerordnung machen; nur muß der Komponist, der das Innere des Instruments kennen soll, demselben angemessene und leicht zu machende, und doch brillante Passagen zu geben wissen. In der zweyten Octave sind hier dreyerley Griffe zu diesem c̿ angezeiget. Quanz hat eines mit 2, 4, 6 gegriffen, ist aber zu tief, und spricht nicht leicht an. Von denen hier angezeigten, ist mir das mit 1, 3, 4, 6, 7 gegriffen, das liebste; und damit kann die von Quanz angezeigte Stelle bey d)
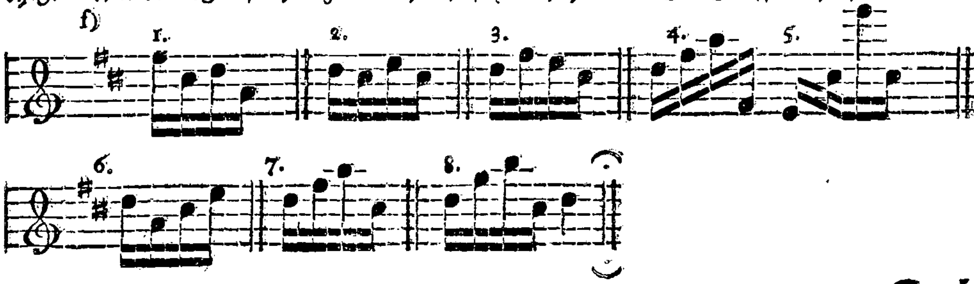


weit leichter und deutlicher gemacht werden, als mit dem von ihm angezeigten 2, 4, 6. Auch, die Stelle unter e)



kann eben so leicht, und noch reiner mit dem ersten c̿ als mit dem zweyten, welches doch immer ein wenig zu hoch ist, gemachet werden. Uebrigens kann man auch für gewöhnlich das erstere wählen.

§. 17.

C̿is sollte immer ganz bloß genommen werden, aber weil es selten erscheinet, daß nicht einige Finger in der rechten Hand von den vorhergehenden Tönen schon da liegen, und nun auch liegen bleiben, und bey gewissen Fällen so gar liegen bleiben müssen, so kömmt auch der eigentliche Griff selten vor. Da bey diesem c̿is alle Finger der rechten Hand liegen bleiben können, so richtet man sich immer nach der vorhergehenden, oder darauf folgenden Note, welche die Anzahl der Finger der rechten Hand beym c̿is bestimmet, ob einer, zwey, oder alle drey nöthig. Um es begreiflicher zu machen, setze ich hier einige Beyspiele, s. f)



Durch

Durch das Liegenbleiben der rechten Hand wird dieses cis aber immer ein wenig tiefer, welchen Fehler man durch den Ansatz zu heben suchet. Bey der ersten Figur bleibt der Finger, der das fis greifet, zum cis liegen; bey der zweyten bleiben alle drey zum d gebrauchte Finger der rechten Hand; auch die bey e zum cis liegen. In der dritten Figur, wieder die bey e, und in der fünften die bey e und e. In der sechsten Figur kömmt das cis bloß, wie es in der Fingerordnung stehet, vor; in der siebenden und achten wieder so. Diejenigen, welche beym Spielen das Mundloch gar nicht oder doch nur sehr wenig decken, verfallen in den entgegen gesetzten Fehler; sie werden zu hoch. Es ist unmöglich, daß ein guter, fester und reiner Ton durch zu große Oeffnung hervorgebracht werden kann, und die richtigst gestimmte Flöte wird durch einen solchen unschicklichen und verdorbenen Ansatz unrein. Man sehe das Kapitel vom Ansatze. Das cis in der dreygestrichenen Octave ist auf allen gewöhnlichen Flöten und nach der gewöhnlichen Fingerordnung zu hoch; es ist beynahe des, aber doch nicht ganz; tauget also weder zu des, noch zu cis; wenn es auch richtig zwischen cis und des stünde, so würde das cis doch immer auf der Flöte eine schlechte Figur machen, besonders im a dur und dergleichen. Auf meinen Flöten ist das cis nach beygefügter Fingerordnung, mit 2, 3, 4, 6, 7, gegriffen, rein und überall passend; und mit 2, 3, 4, 7 gegriffen, richtig des, und wenn die Flöte richtig gestimmt ist, so kann es niemahls cis seyn. Der zweyte Griff, wo alle Löcher offen sind, ist nicht viel nütze, ob er gleich mit in dieser Fingerordnung stehet; der Ton ist hart und schreyend. Ich brauche ihn gar nicht, man kann ihn auch ohne Nachtheil entbehren. Die von Quanz angezeigten Stellen sind eben so leichte, und auch reiner mit dem cis 2, 3, 4, 6, 7, zu machen, wenn es Vorurtheil nicht hindert.

§. 18.

Des ist, so wie cis gegriffen, allemahl zu tief; durch Hinzuthuung des vierten Fingers wird es zwar etwas höher, aber nicht genug, dahero muß man

 das

das noch fehlende durch den Ansatz ersetzen; es muß eine reine Secund vom es und eine reine Quint vom ges ausmachen. Die Instrumentenmacher wissen hiervon nichts, dahero kömmt es, daß auf dergleichen Flöten öfters das cis schon viel zu tief, und folglich das des gar nicht brauchbar ist. — Beym Triller es, des erscheinet dieses des auch als cis, denn die rechte Hand bleibt liegen, wodurch es zu tief wird, und den Schritt es und des zu groß machet, deßwegen dieser Triller so schlecht klinget; davon an seinem Orte. In der zweyten Octave ist dieses des, nach dieser Fingerordnung gegriffen, auf meinen Flöten (von welchen hier stets die Rede ist;) rein, und machet zu es eine reine Secund, und zu ges eine reine Quint.

§. 19.

D wird nach dieser Fingerordnung auch auf zweyerley Art gegriffen; das erste ist das rechte, das zweyte nicht, es ist schreyend und hart; weil es aber vielleicht mancher, der sich schon daran gewöhnet hat, wird brauchen wollen, so habe ich es mit hieher gesetzt. Ich brauche es nicht. Diejenigen Figuren, wobey es Quanz empfiehlt, gehören eigentlich gar nicht für die Flöte, folglich fällt diese Anwendung von selbst weg. Sollte aber ja einmahl eine solche Stelle vorkommen, die doch nur der, der nicht Kenntniß genug vom Instrumente hat, setzen kann, so kann man diesen Griff, wie auch den andern von Quanz angezeigten 2, 3, 4, 6, gebrauchen. — Durch die Fingerordnung kann hier nichts geändert werden; ist das d unrein, so liegt es entweder an der unrichtigen Stimmung, oder der Pfropf stehet nicht am rechten Orte. Man kann zwar allemahl durch das Verrücken des Pfropfs diesen Ton richten, aber wenn die eigentliche Ursache der Unreinigkeit dieses Tons nicht an dem Pfropfe liegt, so kann man auch durch das Verrücken desselben, nicht allein den Ton, sondern auch das richtige Verhältniß ganz und gar verderben. Es ist höchst unrecht, und ein großer Fehler, wenn man sich in diesem Falle der Pfropfschraube bedienet. Der Pfropf, wenn er einmahl recht gestellet ist, (denn er kann im richtigen Verhältnisse gegen das Ganze, nur einen Platz haben,) darf bey einem und eben demselben Mittelstücke durchaus nicht verändert werden, wenn nicht Ton und reine Intonation verlohren gehen soll. Wenige Instrumentenmacher wissen vom rechten Gebrauch der Pfropfschraube und von der Ursache ihres Daseyns etwas; und machen sie doch daran. Was muß nicht für ein schönes und richtiges Verhältniß in dergleichen Flöten seyn, wenn sie nicht wissen, warum die Pfropfschraube, und auch, warum

das

das Register daran ist, und wie man sich dessen bedienen müsse? Man darf nicht das geringste blicken lassen, sogleich wird es nachgemachet, es mag zu ihren Flöten passen oder nicht, wenn es nur von außen der nachgemachten Flöte ähnlich siehet, so glauben sie, sie haben ins Schwarze geschossen, da sie doch, bey näherer Untersuchung, die ganze Scheibe verfehlet haben. Wenn ich einmahl vom Flötenbau schreibe, will ich dieses erklären.
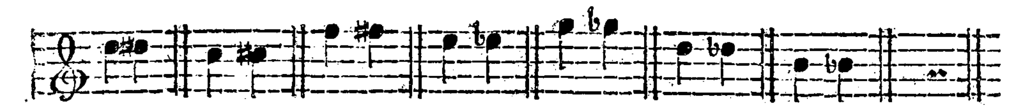
§. 20.

Die übrigen hohen Töne leiden keine Veränderung in der Fingerordnung, sie geben alle gut an, außer das $\overline{\overline{\overline{f}}}$, welches etwas schwer anspricht, auch auf zweyerley Art gegriffen werden kann; doch ist das zweyte ein wenig zu hoch, spricht aber leichter an, als das erstere. Die Ansprache des erstern kann man, wenn man vorher das $\overline{\overline{\overline{e}}}$ angiebt, und es geschwinde an das $\overline{\overline{\overline{f}}}$ bindet, erleichtern. Auf einer Flöte mit gis und b Klappe, giebt es sehr gut an, und man hat es sehr leicht, deutlich und rein. Obgleich $\overline{\overline{\overline{b}}}$ selten vorkömmt, so habe ich es doch mit in die Fingerordnung gesetzt, aber $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$, weil es gar nicht gebrauchet wird, weggelassen. Bey diesen hohen Tönen richtet man sich bloß nach der Fingerordnung; durch den Ansatz kann hier nichts verändert werden, wie der Ton in der Flöte liegt, so kömmt er heraus. Aus vorhergesagten wird man erkennen, wie nöthig eine zu einer richtig gestimmten Flöte passende Fingerordnung sey, und wie viel dessen ohngeachtet dabey auf den Ansatz ankömmt, welcher seine Richtung von einem musikalisch geordneten Ohr erhält, wenn man rein spielen will, und wie schwer es sey, ein vorzüglicher und von Gründen geleiteter Flötenspieler zu werden.
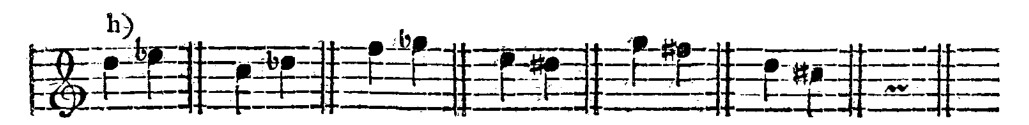
§. 21.

Nun ist noch von der es und dis Klappe und deren Gebrauch zu reden übrig. Daß an der richtigen Behandlung dieser Klappen sehr viel gelegen, habe ich schon öfters erwähnet; jetzo will ich mich bemühen, dieses deutlich zu machen, und die Nothwendigkeit des Daseyns der dis Klappe zu beweisen suchen. Quanz ist der Erfinder dieser Klappe, und sie hat ihren Grund in der Harmonie. Da das dis vom d, und das es vom e herkömmt, so können sie nicht einerley seyn, auch nicht eines für das andere genommen werden; sie sind um ein Komma von einander unterschieden, wie jeder große und kleine halbe Ton; der große halbe Ton hat fünf, und der kleine vier Kommata; der kleine halbe Ton entstehet durch

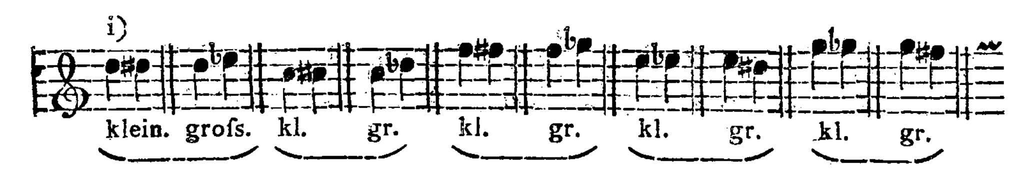
die Erhöhung einer Note auf eben derselben Stufe durchs x, oder Erniedrigung durchs b. s. g)



Der große halbe Ton macht einen Schritt von der Linie zum Zwischenraume, oder umgekehrt; s. h)



Gegen einander gehalten, sehen sie aus, wie bey i)



Was hier bey diesen gilt, gilt bey allen übrigen dieser Art. Hieraus ersiehet man, daß sie beyde verschieden, und nicht einer für den andern genommen werden kann. Also kann man nicht es für dis; des für cis; ges für fis; b für ais; as für gis und so umgekehrt, nehmen, es würde daraus eine unrichtige und unreine Fortschreitung der Harmonie und des Gesanges entstehen, und man würde niemahls rein spielen. Auf dem Claviere hat man zu diesen zwey Tönen zwar immer nur eine Taste, da aber dieser Unterschied auf demselben nicht anzubringen ist, so muß man sich freylich behelfen, wie man kann. Der Sänger, Blas- und Bogen-Instrumentist aber hat den Vortheil, dieses aufs genaueste beobachten zu können. Uebrigens hat freylich das Clavier in Ansehung der Leichtigkeit der Stimmung den Vorzug vor den Blasinstrumenten, denn jeder Ton hat daselbst seine eigene Saite, die man stimmen kann, wie man will. Auf Blasinstrumenten, besonders auf der Flöte, muß man stimmen, wie man kann, da man eigentlich nur sieben Löcher hat, in welchen alle Tonarten so gestimmet werden sollen, daß sie durchgehends brauchbar sind, und daß der, der hören kann; aus allen Tonarten dennoch rein spielen kann.

§. 22.

§. 22.

Eine dergleichen Stimmung ist weit schwerer, als die auf dem Claviere, und dennoch ist es möglich, daß dieses Instrument, in allen dreyen Geschlechtern, reiner gestimmet werden kann, als das Clavier, auf welchem kein Intervall, als die Octaven, ganz rein seyn kann, dahero kann es auch nicht überall zu einem guten Flötenspieler, der alles Vorhergesagte genau beobachtet, oder zu einem guten Geiger, der rein spielet, passen. Der gute Geiger beobachtet den Unterschied des großen und kleinen halben Tones genau, wenn er z. B. auf der zweyten Saite gis mit dem dritten, und as mit dem vierten Finger; cis auf der dritten Saite mit dem zweyten, und des mit dem dritten; dis mit dem dritten und es mit dem vierten Finger; u. s. w. greifet. Wenn er eines für das andere nehmen könnte, so müßte as eben sowohl die große Terz zu e, als gis; des eben sowohl als cis, die große Terz zu a, und es eben sowohl als dis, die große Terz zu h, u. s. f. ausmachen können; man versuche es nur, und man wird es hören. Ich sage also noch einmahl, daß es ein großer Fehler sey, wenn man auf der Flöte, um einer kleinen Bequemlichkeit willen, eines für das andere nimmt; der dieses thut, kann unmöglich rein spielen. Dahero ist eine festgesetzte Fingerordnung zu einer richtig gestimmten Flöte nothwendig; und was mit dieser gar nicht gemachet werden kann, muß der Componist verstehen, und es nicht setzen, denn ich halte dafür, daß es immer besser sey, etwas gar nicht machen, als schlecht machen, und es auf Kosten der Ohren thun.

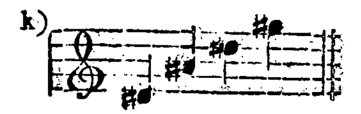
§. 23.

Man erlaube mir, noch etwas von der Stimmung des Claviers zu sagen. Wie auffallend ist es nicht, wenn die Geigen und Blasinstrumente in einer Sinfonie aus dem es, oder dergleichen durch ein ✱ oder b gemachte Tonart, durchaus, und am meisten am Ende, mit dem Clavecin, gar nicht mehr stimmen, sondern viel gegen daßelbe zu hoch sind, ob sie gleich im Anfange mit demselben so viel möglich, eingestimmet haben. Der Grund dazu lieget in dem vorhergesagten; und nun kömmt noch die reine Quintenstimmung der Geigen dazu, welche auf dem Claviere gar nicht statt haben kann. Man will zwar, die Geigen sollen so, wie das Clavier gestimmet werden; aber hier verlanget man etwas, das auf keine Weise anwendbar ist, denn der gute Spieler würde, wenn auch diese Stimmung möglich wäre, immer seinem Ohre folgen wollen, aber wegen der unrein gestimmten Quinten nicht können; er würde alle Intervallen rein greifen, zu welchen alsdenn die bloßen Saiten gar nicht stimmten. Würde dieses Uebel nicht weit größer seyn, als das vermeynte erste? Wollte er aber die bloßen und unrein gestimmten Saiten gar nicht brauchen, sondern alle Töne greifen,

so würde er, vermöge der Führung seines rein gestimmten Ohres, eben so greifen, als wenn die Saiten gleich anfangs rein gestimmet worden wären, und so bliebe das erste Uebel immer da, nehmlich er würde nicht mit dem Claviere übereinstimmen. Ich setze aber auch den Fall, man könnte sich helfen, und mit dem Claviere besser zusammen stimmen, wenn man nehmlich die Quinten auf der Geige temperirte, so zweifle ich doch sehr daran, ob ein ganzes Orchester im Stande seyn wird, die Instrumente in eine gleiche Temperatur zu setzen; und wenn es wäre, würde es denn auch wohl im Stande seyn, diese temperirte Stimmung in der Folge allezeit richtig beyzubehalten? Gewiß nicht! Wo stehet denn aber das Gesetz, daß man sich in Ansehung der Stimmung nach einem einzigen unrein gestimmten Instrumente richten, und dadurch eine ganze Musik verderben soll? muß denn dieses Instrument dabey seyn? Bey Opern kann es zwar schwerlich entbehret werden, aber man lasse die Geigen rein stimmen, damit das Uebel nicht gar zu groß und unerträglich werde. Dieser Vorschlag also, den Geigen eine temperirte Stimmung zu geben, fällt von selbst weg, und kann auf keine Weise statt finden, wenn man nicht die ganze Musik verderben will. Ich glaube dahero, wenn man eine reine und von guten und geschickten Männern besetzte Musik haben will, man handelt am vernünftigsten, man lässet das Clavecin gar weg. Denn eine lange Gewohnheit kann unmöglich der schlechten Sache das Wort führen. Man verzeihe mir diese Ausschweifung; ich schrieb es der Unwissenden wegen, und um derer willen, welche behaupten wollen, daß die Geigen nach der Clavier-Temperatur gestimmet werden müßten. Nun wieder zur Flöte.

§. 24.

Dis ist die reine große Terz zu h, und dieses ist der eigentliche Grund dieser Erfindung, weil die andere Klappe, nehmlich rein gestimmt es, nicht als dis gebrauchet werden kann. Quanz, als der Erfinder derselben, bemerket vier Töne, wo sie eigentlich gebrauchet werden soll, s. k)
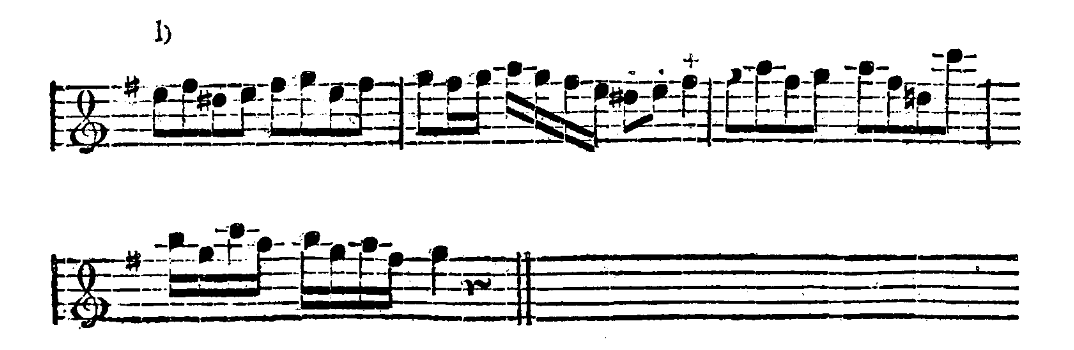


Aber eben diese Bemerkung ist Schuld daran, daß man sich vor ihr fürchtet, und sie nicht annehmen will, weil man glaubt, man müsse während dem Spielen immer von einer Klappe auf die andere springen, und dieses verursache viel Schwierigkeit. Wenn dieses wirklich so wäre, so wäre die Vermuthung gegründet; aber ich will hier zeigen, daß es mit dieser Klappe umzugehen, leichter sey, als man denket, und daß sie weit mehrere Vortheile gewähret, als die
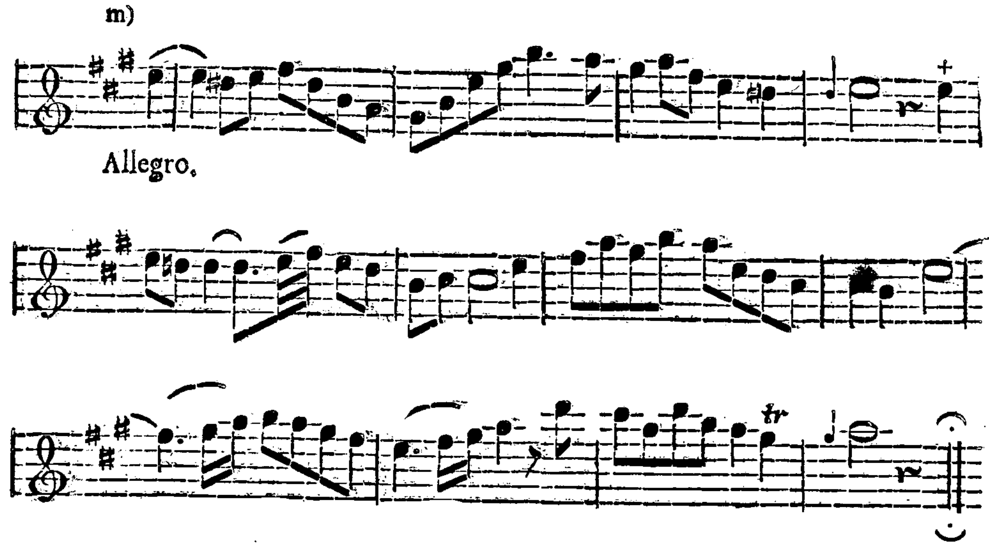
bloße

bloße Anwendung zu den genannten vier Tönen. Ich sage so: wenn dis in der Tonart, woraus man spielet, ein wesentlicher Ton ist, das heißt: wenn er als ein wesentliches Intervall in dieselbe Tonleiter gehöret, so wird diese Klappe nicht allein zu dis, sondern auch zu allen andern in diese Tonleiter gehörigen Tönen gebrauchet, wozu sonst die es Klappe genommen wird; und man hat dahero nicht nöthig, von einer auf die andere zu springen, sondern man behält die dis Klappe so lange, als dis da ist, und ein wesentlicher Ton bleibt; wird aber aus dem dis wieder d, so verläßt man die dis Klappe wieder, und nimmt die es Klappe und brauchet sie, wie gewöhnlich; und dieses kann auf sehr bequeme Art eingerichtet werden, wie in der Folge gezeiget werden wird.

§. 25.

Dieses ist die erste Regel vom Gebrauche der dis Klappe. Ich brauche sie aber, und mit gutem Vortheile noch auf andere Art: Wenn in einer Tonart neben dem dis auch gis wesentlich ist, als: z. B. in e dur, so behalte ich die dis Klappe, obgleich dis in d verwandelt wird, immerfort und zu allen Tönen, so lange gis noch als ein in die Tonart gehöriger, und folglich wesentlicher Ton da ist. Verwandelt sich aber das gis in g, so wird diese Klappe verlassen, und bey der ersten schicklichen Gelegenheit mit der kleinen oder es Klappe vertauschet. Hat man eine richtig gestimmte Flöte, so wird man den Nutzen von dieser Anwendung sehr bald gewahr werden. Sollte auch dis gar nicht, sondern nur gis als wesentlich ins Spiel kommen, so nimmt man beständig, so lange gis da ist, diese Klappe. Ein Beyspiel wird es deutlich machen; s. l) und m)
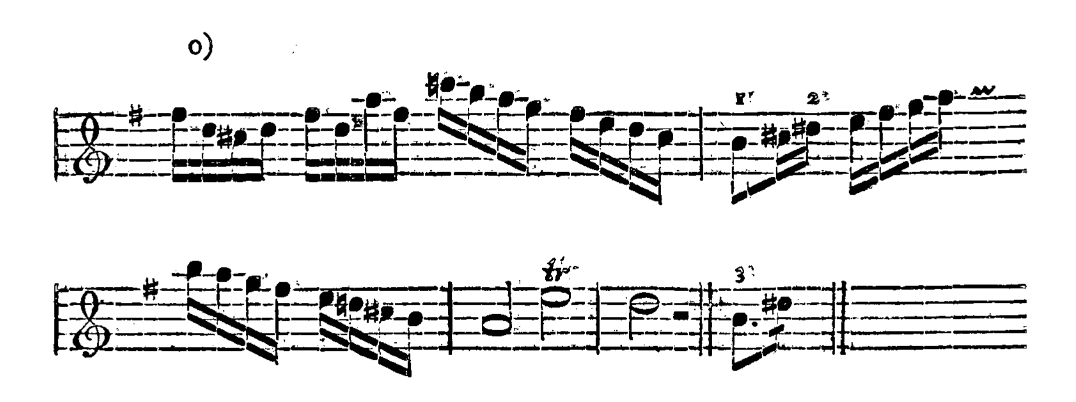




Hier nimmt man bey den ersten zwey Takten die große oder dis Klappe, und weil bey + den letzten zwey Tackten, das dis weg ist, so nimmt man die kleine oder es Klappe. Unter m) sollte bey + die dis Klappe mit der es Klappe vertauschet werden, weil das dis in d verwandelt wird, aber da das gis in dem folgenden Gesange wesentlich ist, so behält man auch diese Klappe bis ans Ende.

§. 26.

Man brauchet auch die dis Klappe sehr vortheilhaft in der Tonleiter h dur oder moll, besonders in dessen Quintaccord fis, ais, cis. Dieses cis, ob ich es gleich auf meinen Flöten tiefer stimme, als es in den gewöhnlichen ist, würde doch, mit der es Klappe gegriffen, in dieser Tonart zu hoch seyn, aber mit der dis Klappe ist es rein, folglich auch der Accord: fis, ais, cis; welcher auf gewöhnliche Art gegriffen, höchst unrein ist. Die Stelle unter n) wird dahero ganz, biß ans Ende mit der dis Klappe gemachet; s. n).



Ich will noch einige Beyspiele setzen, damit man sehen könne, wo die dis Klappe wesentlich ist oder nicht, und wie man mit der es Klappe am schicklichsten wechselt. Erstlich besehe man das Beyspiel unter o)
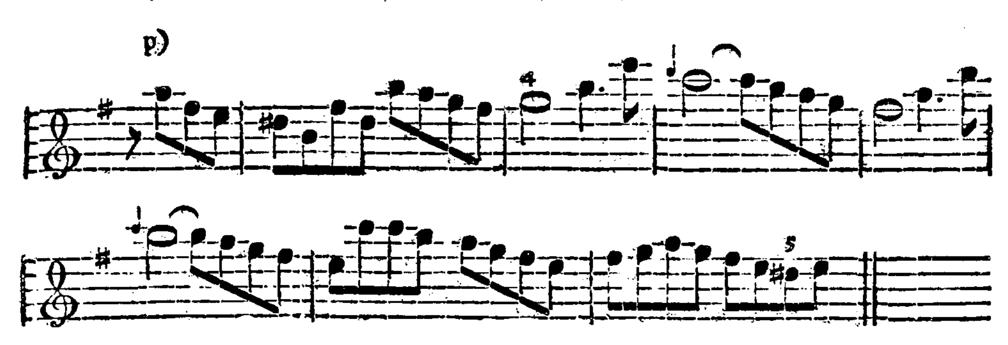


Das hierinnen bey 2 befindliche dis scheint hier in Absicht auf die dazu gehörige Harmonie nicht wesentlich zu seyn, aber es wird der harmonisch richtigen Fortschreitung wegen, wesentlich. Wenn diese Figur so, wie bey 3 stünde, so wäre das dis nicht wesentlich, und könnte mit der es Klappe genommen werden; da es aber in der Fortschreitung mit cis, als eine Secund erscheinet, welche rein seyn soll, welches aber nicht geschehen könnte, wenn man dieses dis mit der es Klappe nähme, so wird darum dieses dis wesentlich, und muß mit der dis Klappe genommen werden. Weil zu den vorhergehenden Tönen keine Klappe nöthig ist, so kann die dis Klappe auf dem h unter 1 ganz bequem genommen, und biß ans Ende behalten werden; so wird diese Stelle rein und ohne weitere Schwierigkeit gemachet werden können; die Anwendung auf ähnliche Stellen, wird sich nun leicht machen lassen.

§. 27.

Wenn die dis Klappe eintreten soll, so ergreifet man die erste schickliche Gelegenheit, dieselbe immer einige Töne vorher, ehe das dis kömmt, eintreten zu lassen, und behält sie auch noch zu einigen Tönen nachher, biß man eine schickliche Gelegenheit findet, die es Klappe wieder zu er-
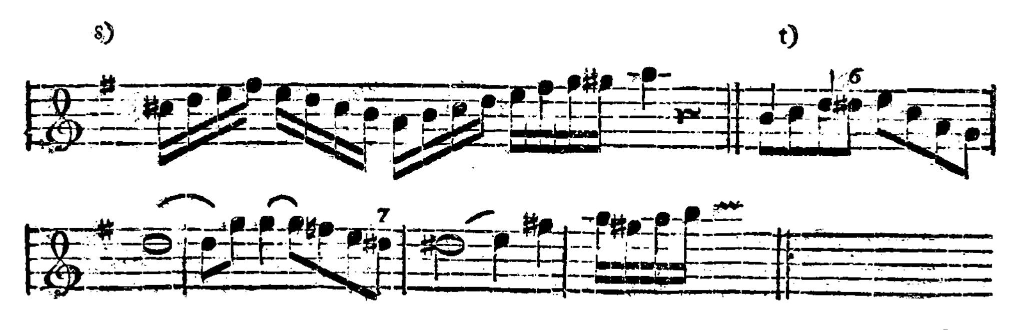
greifen. Dadurch wird das Hin- und Herspringen von einer Klappe zur andern vermieden; wie aus dem Beyspiel unter p) zu ersehen.



Hier wartet man nicht, bis man an das dis kömmt, sondern man nimmt die dis Klappe gleich forne beym a, obgleich keine Klappe dazu nöthig ist, so ist es des folgenden dis wegen doch besser, wenn man sie hier ergreifet, und damit fortfähret bis zum g, unter 4; dieses nimmt man ohne Klappe, so kömmt man desto leichter wieder auf die es Klappe. Man könnte zwar die dis Klappe zu den folgenden behalten, aber man müßte e und c ein wenig zu erhöhen suchen, weil sie sonst mit dieser Klappe gegriffen, zu tief seyn würden; da man aber ganz bequem wieder auf die es Klappe kommen kann, so läßt man jene am angezeigten Orte weg, und nimmt sie nicht eher wieder, als beym folgenden dis 5) und nun behält man sie, oder läßt sie weg, nach Beschaffenheit der Umstände.
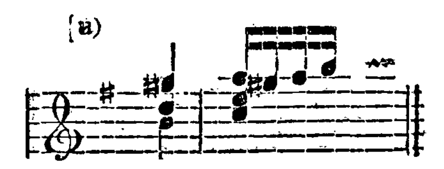
§. 28.

Wenn dis oder gis keine wesentliche, sondern nur durchgehende Noten sind, so wird immer die es Klappe behalten; s. s) und t)



Die-

Dieses erste dis unter 6) ist eine durchgehende Note, wird also mit der es Klappe gegriffen; denn die Hauptnoten von dieser ersten Figur sind h und d, die darzwischen liegende sind durchgehende. Das zweyte dis unter 7) ist zwar nicht wesentlich, und könnte auch mit der es Klappe genommen werden, aber des darauf folgenden gis wegen, welches wesentlich ist, denn es gehöret hier, obgleich nur in einem einzigen 6ten Accorde, in die Harmonie, als bey u)
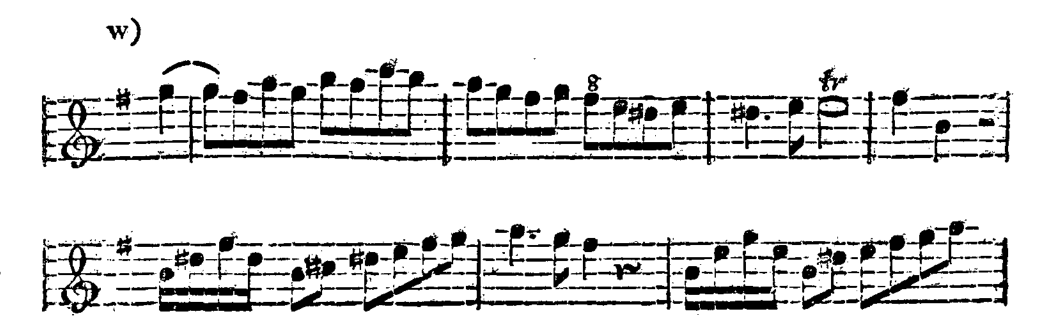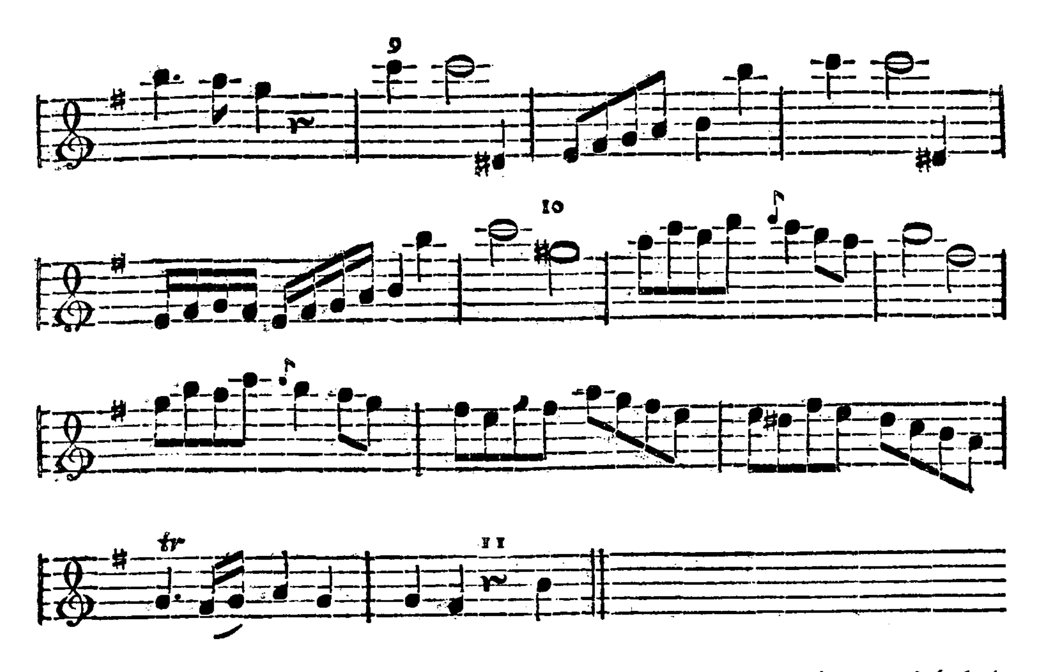


nimmt man die dis Klappe, damit man sie gleich habe, und nicht erst von einer auf die andere springen dürfe.

§. 29.

In Fällen, wo das Clavier den Gesang der Flöte im Einklange mit spielet, und dis als eine durchgehende Note erscheinet, so muß man es doch mit der dis Klappe nehmen, denn mit der es Klappe würde das dis viel zu hoch gegen das öfters viel zu tief temperirte dis auf dem Clavier seyn; wenn auch das reine dis auf der Flöte gegen das auf dem Clavier ein wenig zu tief seyn sollte, so kann es doch gar leicht, entweder durch das Herauswenden der Flöte, oder durch eine kleine Verstärkung des Windes höher gemachet werden, zumahl wenn es lange Noten sind, und man Zeit dazu hat. Dergleichen Subtilitäten kommen auf diesem Instrumente öfters vor; und dieses machet eben das Reinspielen auf der Flöte so schwer. In der That hat dieses Instrument Schwierigkeiten, die ein anderes, wenigstens nicht so häufig hat, und welches nur der einsiehet, der es mit Fleiß studiret; denn nicht ein jeder Flötenspieler studiret sein Instrument mit Fleiß. — Nur noch eine Stelle aus einer Sonate will ich hersetzen, und denn mag es gut seyn; man besehe w)

w)





Hier bey dem fis 8) wird die dis Klappe genommen, und bis zu 9) behalten. Bey 9) sollte freylich das c mit der es Klappe genommen werden, aber wegen des darauf folgenden dis muß man sie bey c auch behalten, und es ein wenig höher zu machen suchen. Bey 10) ist das gis wesentlich, und um das Hin- und Herspringen von einer Klappe zur andern, zu vermeiden, welches immer dem guten Vortrage nachtheilig ist, so muß das c auch mit der dis Klappe genommen, und so, wie kurz vorher gesaget, behandelt werden, und nun bleibt sie bis 11.)

§. 30.

Ich hoffe, man wird aus diesen wenigen Beyspielen schon ersehen können, wie die beyden Klappen es und dis angewendet werden sollen. Mehrere Beyspiele aufzusuchen, würde meines Erachtens, überflüssig seyn, und nur das Werk ohne Noth vergrößern, und den nicht gar zu geduldigen Studirenden abschrecken. Dahero wollen wir es dabey bewenden lassen. Ob ich hier alle Kleinigkeiten, die Fingerordnung betreffend, erschöpfet habe, glaube ich selber nicht, aber ich denke doch, alles nöthige so gesagt zu haben, daß sich der Studirende nunmehro selbst helfen kann. Quanz macht eine Anmerkung, welche ich dem Lernenden zum Nutzen nicht übergehen kann. Er sagt im 12. §. des III. Hauptstückes von der

der Fingerordnung: „Weil die Fingerordnung auf der Flöte viel Aehnlichkeit „mit der auf der Hoboe hat, so glauben viele, daß ein jeder, der die Hoboe „spielet, die Flöte trav. von sich selbst erlernen könne: und daher kommen so viele „unrichtige Ordnungen der Finger, und ungeschickte Arten des Ansatzes. Diese „se beyden Instrumente aber sind, wie jeder leicht abnehmen kann, ihren Eigen= „schaften nach sehr von einander unterschieden; Man muß sich also durch das an= „geführte Vorurtheil nicht verführen lassen.



Das vierte Capitel.

Von den Noten und Pausen, derselben Geltung und Eintheilung, und von den übrigen musikalischen Zeichen.

§. 1.
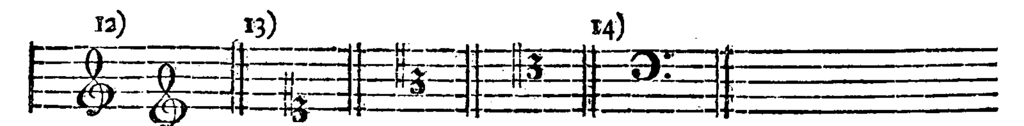
Da dieser Unterricht hauptsächlich für solche geschrieben ist, die ganz von fornen anfangen, so kann auch gegenwärtiges Capitel, des Zusammenhanges wegen, nicht übergangen werden, obgleich dessen Innhalt manchen überflüßig scheinen möchte, da ich zumahl, um es dem Anfänger recht deutlich zu machen, etwas weitläuftig habe seyn müssen, da doch schon von mehrern Schriftstellern, die über die Anfangsgründe der Musik geschrieben haben, davon weitläuftig geredet worden ist.

§. 2.

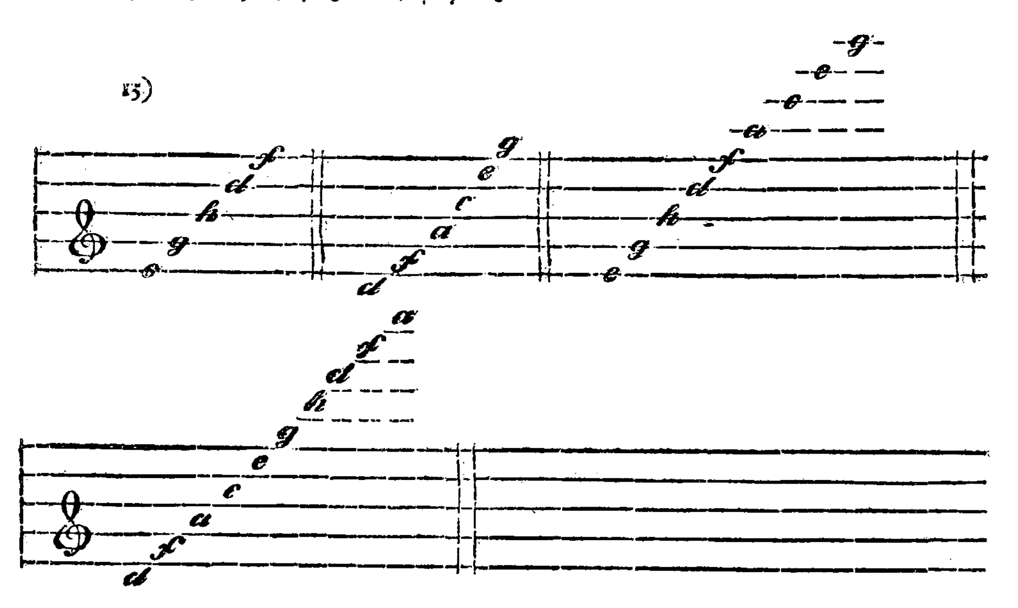
Daß Noten Zeichen sind, wodurch der Componist die Töne zu seinem Gesange und zu seiner Harmonie anzeiget, ist wohl jedem bekannt. Diese Zeichen oder Noten werden auf fünf Horizontallinien nach ihrer Höhe und Tiefe gestellt, über und auch unter welche, wenn es der Gesang erfordert, noch mehrere Linien gemachet werden. Um die rechte Bedeutung der darauf gesetzten Noten zu wissen, wird ein Schlüssel auf diese Linien vorgesetzt, nach welchem man sich in Ansehung der Benennung der Noten richtet.

§. 3.
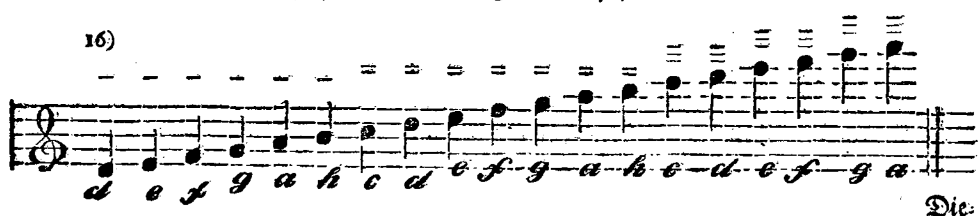
Dieser Schlüssel, deren es dreye giebt, ist entweder g, s. 12) c, siehe 13) oder f unter 14)



Der g Schlüssel wird gewöhnlich zur Flöte, Oboe und Geige gebrauchet, und die Linie, worauf er stehet, heißet g; nach diesem Schlüssel ist die Benennung der Linien und Zwischenräume, welche durch die Buchstaben: a, (b) h, c, d, e, f, g, geschiehet, folgende; siehe 15).
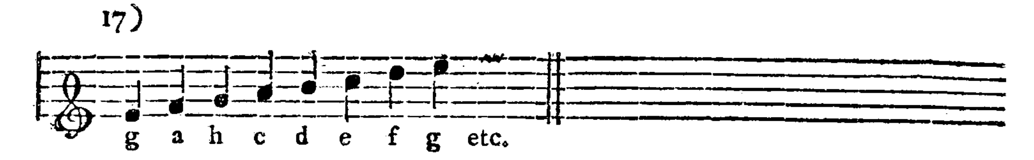


Hier findet man die Linien und Zwischenräume, nebst denen darüber stehenden Linien. Wie nun die Linien und Zwischenräume genennet werden, so werden auch die darauf stehenden Noten genennet; s. 16).

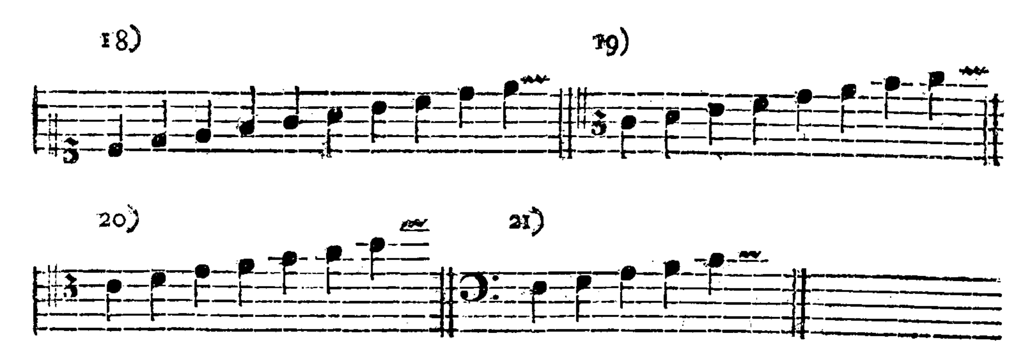


Die-

Diese Reihe von Noten wird zum Unterschied der Octaven, mit einem, zweyen und dreyen Strichen bezeichnet, wie unter 16) und nun saget man: die eingestrichene, die zweygestrichene und die dreygestrichene Octave; jede fängt sich von c an. Der zweyte g Schlüssel, welcher unten auf der ersten Linie stehet, heißet der französische Schlüssel, ist aber wenig mehr im Gebrauch; s. 17.)



Der c Schlüssel bezeichnet die Singstimmen, als: Discant, unter 18); Alt, unter 19); Tenor, unter 20); und der f Schlüssel ist für die Baßnoten bestimmt; siehe 21).

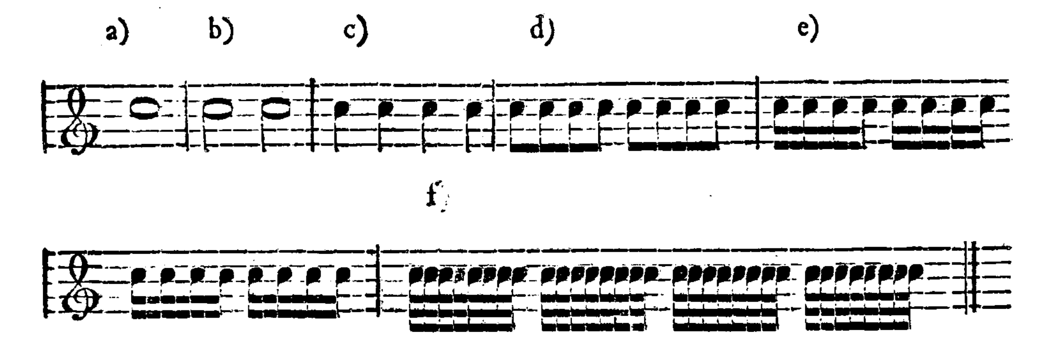


Es giebt noch mehrere Arten von Schlüsseln; da sie aber bey der heutigen galanten Musik, und zu gegenwärtiger Absicht unnöthig und unbrauchbar sind, habe ich sie übergangen.

§. 4.

Die Form der Noten ist mancherley, und hat ihren Ursprung aus der Eintheilung eines angenommenen Ganzen. Die Note bey a) ist das angenommene Ganze, woraus die andern alle entstehen. Man nennet sie eine ganze Note, oder auch einen ganzen Schlag; Andere nennen sie auch einen ganzen Takt, aber diese Benennung ist nicht passend, weil der Takt verschieden ist. Wenn man diese ganze Note in zwey Theile theilet, so entstehen halbe Noten, oder halbe Schläge, wie bey b). Theilet man diese ganze Note in vier Theile, so entstehen Viertheilnoten, oder wie man sie kurz weg nennet, Viertelnoten, wie bey c).

Dieses Ganze in acht Theile getheilet, giebt Achttheilnoten, oder Achtelnoten s. d). Verkleinert man sie noch mehr, und machet sechszehen Theile daraus, so entstehen Sechzehentheilnoten, s. e). Bey weiterer Theilung erhält man Zweyunddreyßigtheile, f). Und so gilt ein ganzer Schlag zwey halbe Schläge; ein halber Schlag oder halbe Note gilt zwey Viertel, ein Viertel zwey Achtel; ein Achtel zwey Sechzehntheile, und ein Sechzehntheil zwey Zweyunddreyßigtheile.



In dieser Eintheilung lieget der Takt; man kann sie sich dahero nicht bekannt genug machen. Diejenigen, die diese Bemühung verachten, erfahren es gewöhnlich mit ihrem, und ich könnte beynahe sagen, unersetzlichen Schaden. Man nennet auch die Achtel, Sechzehentheilel und Zweyunddreyßigtheile, ein, zwey und dreygeschwänzte, oder gebundene Noten, nach denen Querstrichen, mit welchen sie zusammen gebunden sind. Mehr geschwänzte kommen in ganzen Figuren selten vor, nehmlich, wenn zwey, drey, vier und mehrere Noten zusammen gebunden sind; dergleichen zusammen gebundene Noten heißen Figuren; s. h)



§. 5.

Die in einem musikalischen Stücke vorkommenden Pausen sind eben so verschieden, als die Noten selber, denn sie erhalten ihren Werth von den Noten, an deren Stelle sie stehen. Die Pause eines halben Taktes, welche nur im Viervierteltakt statt findet, findet man unter i), ist ein starker länglichter Punkt, der auf der Linie sitzet. Die eines ganzen Taktes, der Takt mag beschaffen seyn, wie er will, bestehet aus einem eben so starken Punkte, hänget aber unten an der Linie

Linie, s. k). Eine Pause von zwey Takten füllet durch diese vorhergenannten zwey zusammen gezogenen starken Punkte, den Raum zwischen zwey Linien, l) Die von vier Takten begreiset drey Linien, m). Eine Pause, die ein Viertel anzeiget, siehet aus, wie bey n). Eine Achtel Pause, o). Eine Sechzehntheil Pause, p) und eine Zweyunddreyßigtheil Pause, s. q) werden auf beystehende Art angezeiget.

i) k) l) m) n) o) p) q)
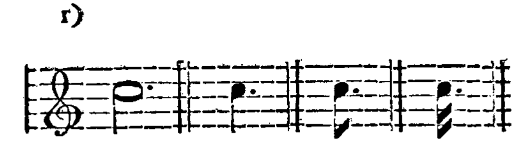
$\frac{1}{2}$ 1 2 4 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$

Diese Pausen richten sich in Ansehung der Zeit nach der Bewegung der Noten, an deren Stelle sie stehen, und da wo sie stehen, schweigt man so lange stille, als lange die Note, wenn sie da stünde, und von welcher die Pause ihre Benennung und Geltung hat, gespielet werden würde. Bey der Lehre vom Takte mehr hiervon.

§. 6.

Zu der Eintheilung der Noten und Pausen, gehöret auch der Punkt, welcher hinter der Note stehet. Die gewöhnliche Regel dazu ist diese: **Wenn ein Punkt hinter einer Note stehet, so gilt er allezeit halb so viel, als die vorhergehende Note;** s. r)

r)



aber nicht, wie einige wollen: so viel als die folgende Note; denn es folgen zuweilen zwey oder drey, zuweilen gar keine, und dieses würde den Anfänger irre machen. Der Punkt bey dem halben Schlage gilt ein Viertel, als die Hälfte von dem vor ihm stehenden halben Schlage, und nunmehro macht die Note mit dem Punkte drey Viertel aus; der Punkt bey dem Viertel, welches zwey Achtel hat, gilt die Hälfte, nehmlich ein Achtel; macht zusammen drey Achtel; der beym Achtel wieder die Hälfte, also ein Sechzehntheil; zusammen drey Sechzehntheile; das Sechzehntheil mit dem Punkt, gilt drey Zweyunddreyßigtheile, u. s. w. Weil aber diese kleinen, nehmlich Achtel und Sechszehntheilnoten mit Punkten selten alleine stehen, sondern immer noch eine oder

mehrere kleinere Noten vor oder nach sich haben, so entstehet eine dergleichen Figur daraus, wie bey s) zu sehen.



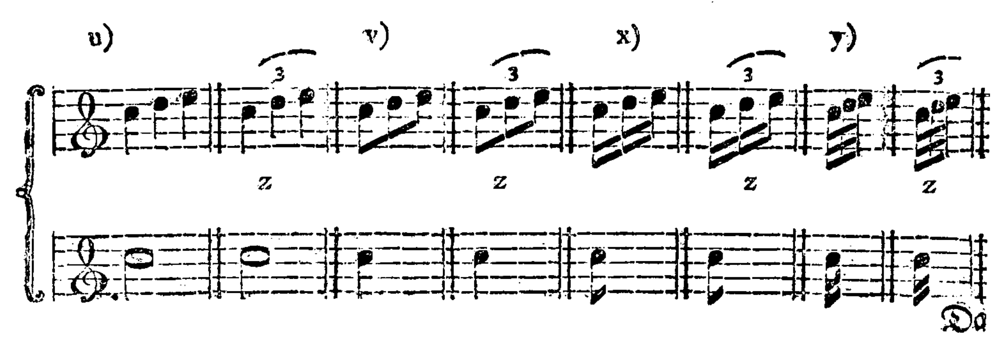
Die ersten zwey bey r) nehmlich der halbe Schlag und das Viertel mit dem Punkt, haben öfters auch noch eine, oder mehrere Noten hinter sich, die zu ihnen gehören und so viel gelten als der Punkt; s. t)



Diese können aber auch alleine stehen, wie in der Lehre vom Takt zu ersehen seyn wird. Was beym Vortrage dieser Figuren zu beobachten, findet man im sechsten Capitel, von der wahren Sprache auf der Flöte ꝛc. im 10. §., in der 7. und 8. Regel.
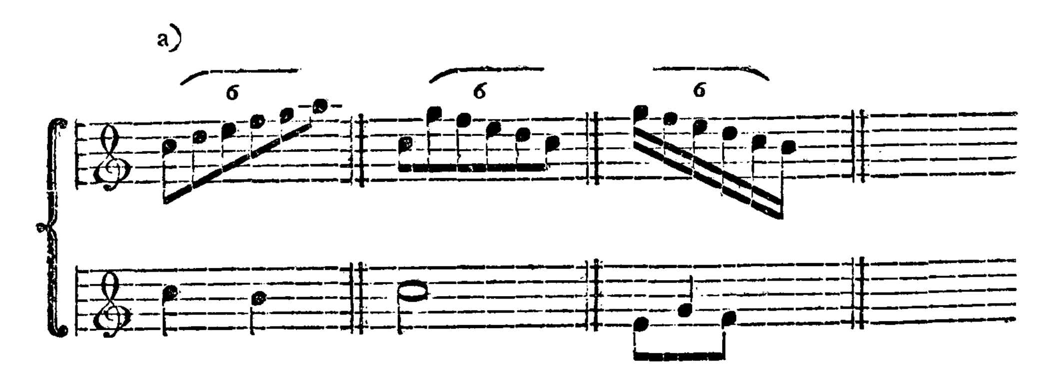
§. 7.

Eine Figur von drey zusammen gebundenen gleichen Noten, heißt eine Triole. Da nun die Triole eine besondere im Gesange vorkommende und ihre eigene Bedeutung habende Figur ist, und die Kenntniß aller dieser Figuren und Zeichen zum Takte nöthig ist, so nehmen wir sie hier gleich mit, noch ehe wir an den Takt selbst kommen. Eine Triole, welche aus drey Vierteln bestehet, gilt einen halben Schlag, s. u), die aus drey Achteln bestehet, gilt ein Viertel, s. v) die aus drey Sechzehntheilen, ein Achtel, s. x), und die aus drey Zweyunddreyßigtheilen, gilt ein Sechzehntheil; s. y).



Da

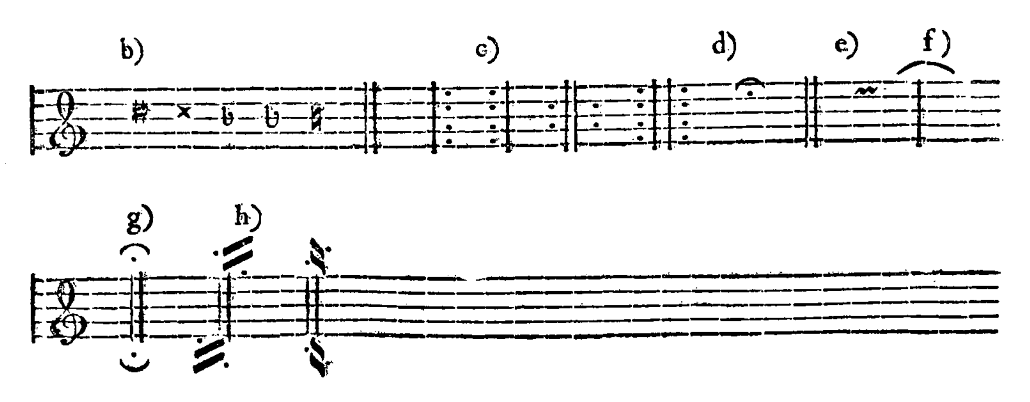
Da eine solche Triole aus drey gleichen Theilen bestehet, so müssen auch so viel möglich dieselben im Vortrage gleich gemachet werden, sonst verliehret die Triole ihre Schönheit. Dieses ist schon anderwärts gesaget worden. Die Triole wird entweder bloß so, wie bey u) v) x) y) geschrieben, oder man macht noch eine 3 oben darüber; s. z). Man bindet auch wohl zwey Triolen zusammen, und setzet eine 6 darüber, s. a).



Diese Figuren oder Triolen sind in jeder Taktart brauchbar, wie bey der Lehre vom Takte deutlicher gezeiget werden wird.

§. 8.
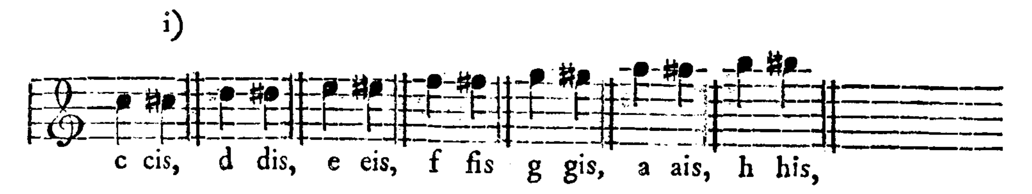
In einem Gesange kommen noch die Versetzungszeichen, s. b); Wiederholungszeichen, s. c); Fermaten, s. d); Custos, s. e); Bindungszeichen, s. f); Endigungszeichen, s. g); Zurückweisungszeichen s. h) und Da Capo vor.



Das
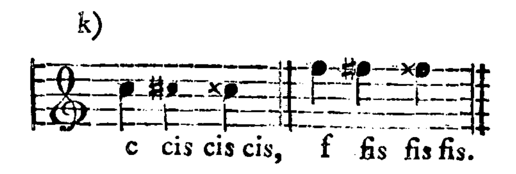
Das erste Versetzungszeichen bey b) erhöhet die Note, vor der es stehet, um einen halben Ton, und nun bekömmt die Note die Sylbe is, zu ihrem eigenthümlichen Buchstaben; s. i)

i)
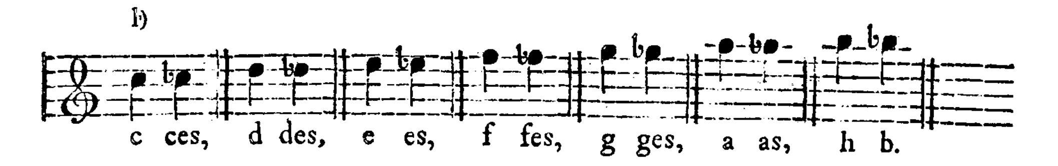


Das zweyte Versetzungszeichen ist ein einfaches x und erhöhet die Note, vor der es stehet, um einen ganzen Ton, s. k),

k)
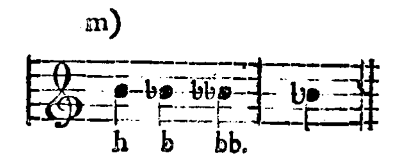


hier greifet man d und wird ciscis, oder doppel cis genennet; bey f mit einem x greifet man g, und heißet doppel fis, oder fisfis u. s. w., kömmt aber selten vor. Das dritte Versetzungszeichen ist ein b, und erniedriget die Note, vor der es stehet, um einen halben Ton, und man setzet zu ihrer Benennung noch die Sylbe es, s. l)

l)



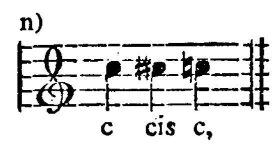
davon werden ausgenommen, e, a und h; das erste, wenn ein b davor kömmt, heißet nicht ees, sondern nur es; a mit einem b, nicht aes, sondern a; h mit einem b, nicht hes, sondern b. Die andern alle aber behalten die festgesetzte Benennung. Das vierte ist ein großes b, oder doppeltes bb, und erniedriget die Note, vor der es stehet, um einen ganzen Ton; s. m)

m)
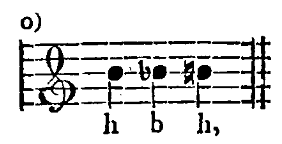


und

und hier wird a gegriffen. Da es aber fast niemahls für dieses Instrument erscheinet, so ist auch nicht nöthig, weiter viel davon zu sagen. Das fünfte Versetzungszeichen ist das viereckigte b, ♮, oder das Wiederherstellungszeichen; dieses setzt die durch ein ✕ oder b versetzte Note wieder in den Stand, in welchem sie vor der Versetzung war, s. n);



erst hieß die Note c, nach der Versetzung mit ✕, cis, und durch das Wiederherstellungszeichen ♮ heißt sie wieder c. Bey o)



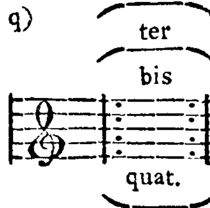
heißt die Note h, durch die Versetzung mit b heißt sie b, und nun durch das ♮ wieder h; und so gehet es mit allen. Dieses Zeichen nimmt also das vorhergegangene ✕ und b wieder weg, oder macht es ungültig.

§. 9.

Wenn ein Abschnitt, oder ganzer Satz, oder auch nur einzelne Stellen, wiederholet werden sollen, so bedienet man sich dieser Zeichen, s. p)

p)
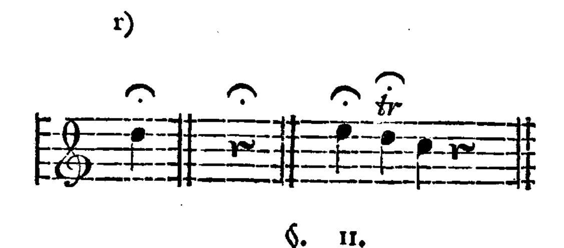
auf der Seite, wo die Punkte stehen, geschiehet die Wiederholung; und es machet keinen Unterschied, es mögen zwey, oder vier Punkte an dem Striche stehen, so wird das vorhergegangene doch nur einmahl wiederholet. Wenn es aber mehreremahle wiederholet werden soll, so muß es darüber geschrieben werden, wie bey q).



§. 10.

Fermata ist ein Haltungs oder Ruhezeichen; es kömmt in der Mitte des Stückes vor, und stehet entweder über einer Note, worauf ein Abschnitt folget, oder über einer Pause, oder über der Note vor dem Schluß einer Concertstimme. Stehet es über einer Note erster Gattung, so hält man die Note so lange man will, und als man nach seinem Gefühl glaubt, daß es genug sey. Ist der Fall in einer Concertstimme, so hat der Concertist die Freyheit, eine beliebige und willkührliche Auszierung darüber zu machen, als: einen Triller; einige dahin passende Noten oder Gänge, u. s. w. oder stehet er über einer Note, die zum Schlusse der Concertstimme führet, so wird entweder die Note mit der Fermate nur eine Weile gehalten, und mit einem langen Triller allein, oder indem man noch vor demselben einen aus verschiedenen Figuren und Gängen zusammengesetzten Gesang machet, welchen man gewöhnlich eine Cadenz nennet, geschlossen. Stehet diese Fermate über einer Pause, so wird so lange, als man es für gut befindet, stille geschwiegen; stehet sie in einem vollstimmigen Stücke in allen Stimmen, so wird auch in allen Stimmen gehalten, und man richtet sich eben auch hier nach keinem Takte, sondern es kömmt auf den Anführer an, wenn er wieder anfangen will, welchem die übrigen folgen; s. r)
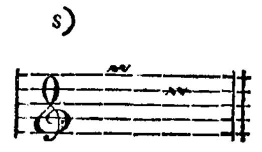
r)



§. 11.

Der Custos bey s) ist ein Zeichen das am Ende der Linie da stehet, wo die Note auf der folgenden Notenreihe zu finden ist.

s)
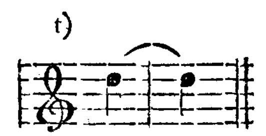


Man kann also dadurch schon am Ende der Linie die Note der folgenden wissen, um sie bey Zeiten ergreifen zu können. Aber man vermißt ihn sehr oft, oder wird von unwissenden Notenschreibern an unrechten Ort gestellt, daß man also mehr Irrung als Zurechtweisung von ihm zu erwarten hat.

§. 12

§. 12.

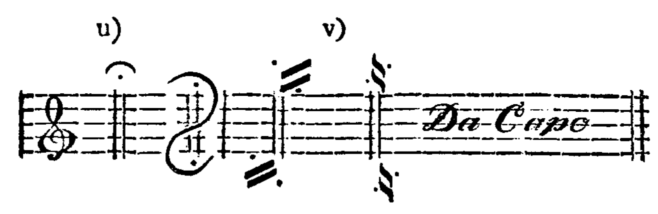
Das Bindungszeichen unter t) kömmt vor, wenn erstlich zwey Noten, die auf einer Linie oder Zwischenraum stehen, und nicht wohl mit einer Note ausgedrucket werden können, oder durch den Taktstrich getrennet sind, als Eine zusammen gehalten werden sollen; davon zuweilen die gute, zuweilen auch die schlechte forne zu stehen kömmt.



Hernach, wenn über mehrern Noten dieses Bindungszeichen stehet, so zeiget es an, daß diese Noten oder Figuren zusammen gezogen, oder geschleifet werden sollen.

§. 13.

Das Endigungszeichen unter u) zeiget das Ende eines Stückes an. Es kömmt nicht alleine am Ende, sondern auch in der Mitte eines Stückes vor. Am Ende: wenn völlig geschlossen wird; und in der Mitte: wenn man durch ein Da Capo, oder dal Segno, unter v), welches wieder von forne, oder von einem vorhergegangenen Zeichen anzufangen, bis zu diesem Endigungszeichen fortzufahren, und daselbst zu endigen befiehlet, am Ende zu bleiben, gehindert wird.



§. 14.

Die Zeichen zum Stark- und Schwachspielen könnten zwar auch hier ihren Platz haben, weil ich aber in dem Capitel: Von wesentlichen Manieren, davon reden werde, so verspare ich es bis dahin. — Dieses wären nun die in einem musikalischen Stücke vorkommenden Zeichen, welche, wenn alles richtig vorgetragen werden soll, auf das genaueste beobachtet werden müssen, damit es mit diesen nicht gehe, als Jenem mit den Pausen, welche er niemahls beobachtete, weil er glaubte, sie gälten nichts.



Das fünfte Capitel.

Von den Taktarten, und wie man in denselben die Noten eintheilen und zählen soll; vom Takte selbst, oder vom Eintheilen der Zeit, nach einer festgesetzten Bewegung.

§. 1.

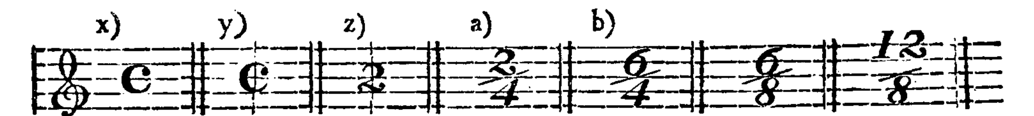
Die richtige Eintheilung der Noten, und ihre genaue Abmessung heißt: der Takt; und deren langsame oder geschwinde Bewegung, das Zeitmaaß. Obgleich die richtige Eintheilung der Noten, nach einem bestimmten Zeitmaaße schwer ist, so ist sie doch lange nicht so schwer, als das richtige Zeitmaaß eines Stückes selbst. Davon an seinem Orte.

§. 2.
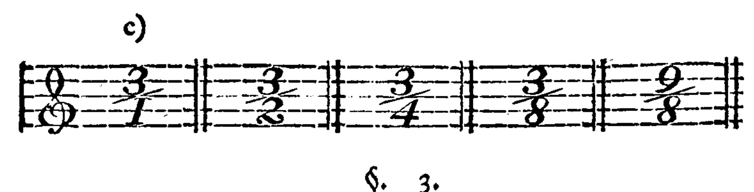
Wir haben geraden und ungeraden, folglich zweyerley Takt; welcher entweder einfach, oder zusammengesetzt ist. Gerader Takt ist, wenn er sich in gleiche Theile theilen läßt; und wenn dieses nicht geschehen kann, so ist er ungerade. Der einfache gerade Takt ist entweder 4 Viertel, oder zwey Viertel. Der Viervierteltakt wird forne auf dem Linien System hinter dem Versetzungszeichen mit einem lateinischen C angezeiget, s. x); man nennet ihn auch den schlechten Takt; soll vermuthlich eben so viel heißen, als geraden Takt. Man hat noch eine Taktart, welche vier Viertel bezeichnet, und mit einem C, durch welches ein Strich gehet, angezeiget wird, s. y). Diese Taktart heißt: alla Breve, oder alla Capella, gehet noch einmal so geschwind, als der gewöhnliche vier Vierteltakt, und wird in zwey Theile getheilet, wie der zwey Vierteltakt. Man braucht ihn zu Fugen, oder Fugenartigen Sätzen; ist aber in der galanten Schreibart eben nicht sehr gangbar. Durch die Unwissenheit der Notenschreiber, werden aber hier öfters Fehler begangen, indem sie den Strich durchs C machen, wo er nicht stehen soll, oder durch ein jedes C einen Strich machen. Diesem Uebel auszuweichen, thut, meines Erachtens, der Componist am besten, er setzet statt des C mit einem Strich, dieses Zeichen s. z). Dieses heißt Zweyzweytheiltakt, und bestimmt zugleich das Zeitmaaß sicherer, da es eben die Bewegung wie der Zweyvierteltakt hat, und immer in zwey gleiche Theile getheilet wird. Der Zweyvierteltakt wird mit zwey Viertel vorgesetzt; s. a). Der zusammen gesetzte gerade Takt ist entweder sechs Viertel, sechs

Achtel,

Achtel, oder zwölf Achtel, s. b). Die ersten beyden werden in zwey, und die letzte Art in vier gleiche Theile getheilet; jeder Theil bestehet aus drey Gliedern. Im ersten sind die Glieder Viertel, in den übrigen sind sie Achtel.

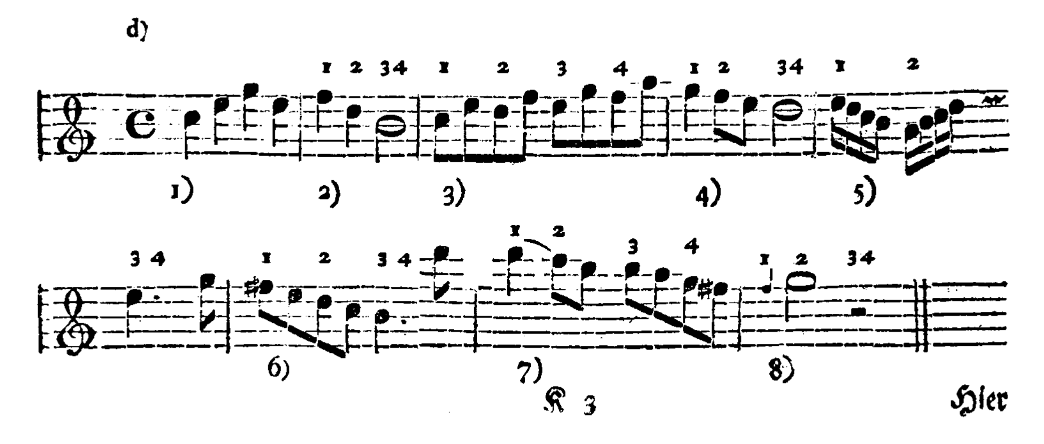


Der ungerade Takt bestehet aus folgenden, s. c). Die ersten viere sind einfache Taktarten, die letzte Art aber, als der neun Achtel Takt ist zusammen gesetzt, wird in drey Theile getheilt, davon jeder Theil drey Glieder, und also der ganze Takt neun Glieder enthält.



§. 3.

Dieses dem Anfänger deutlich zu machen, wollen wir alle diese Taktarten besonders betrachten. Wo ein Takt sich anfängt und endiget, erkennet man an dem zwischen den Takten befindlichen vertical Striche; von einem solchen Striche bis zum andern, müssen allezeit die Glieder des forne vorgezeichneten Taktes enthalten seyn; z. B. im Vierviertelakt C müssen immer von einem solchen vertical Striche biß zum folgenden, vier Viertel enthalten seyn. Man muß es aber nicht so verstehen, als ob die Viertel in ihrer eigentlichen Gestalt da stehen müßten; die Verschiedenheit der Noten mag seyn, welche sie wolle, wenn nur eben vier Viertel, nicht mehr und nicht weniger darinnen enthalten sind; s. d)
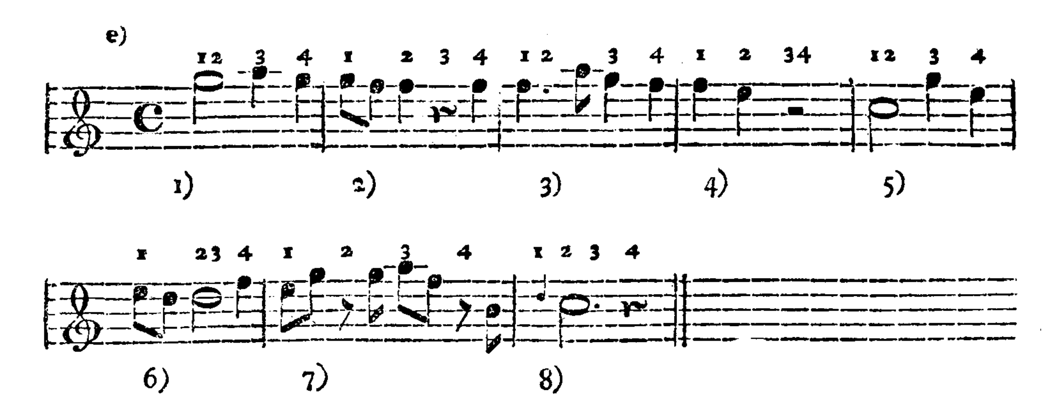


Hier sind zwar im ersten Takte vier natürliche Viertel, aber in den folgenden Takten ist dieses nicht; im zweyten Takte sind zwey natürliche Viertel und ein halber Schlag, welcher auch zwey Viertel gilt, daß also die Zahl von vier Vierteln doch heraus kömmt, indem man auf demselben eben so viel Zeit verbraucht, als viel die ersten zwey Viertel erfordern, und ihn also eben so lange hält. Der dritte Takt bestehet aus Achteln, davon zwey auf auf ein Viertel gehen, diese richtet man in ihrer Bewegung so ein, daß immer zwey derselben zu der festgesetzten Bewegung der Viertel auf eines davon passen. Hieraus siehet man, daß diese Achtel noch einmahl so geschwinde als die Viertel gemachet werden müssen, wenn sie in die Zeit, die den Viertel bestimmet ist, passen sollen. Der vierte Takt hat vermischte Noten; das erste Glied ist ein Viertel, das zweyte bestehet aus zwey Achteln, welche genau so viel Zeit haben müssen, als das erste Glied; das dritte und vierte Glied bestehet in einem halben Schlage, auf welchem so lange gehalten wird, als zwey solche Glieder nach der einmahl festgesetzten und bestimmten Bewegung erfordern. Der fünfte Takt erfordert eine noch schärfere und genauere Eintheilung; das erste und zweyte Glied bestehet aus Sechzehntheilen, deren viere auf ein Viertel gehen, und ein Glied dieses Taktes ausmachen, dürfen dahero auch nicht mehr Zeit wegnehmen, als ein Viertel; in eben dieser Zeit, als ein Viertel in der einmahl festgesetzten Bewegung gemachet wird, müssen auch diese vier Sechzehntheile, und zwar unter sich ganz gleich gemachet werden; das dritte Glied ist wieder ein Viertel; dieses hat einen Punkt bey sich, welcher nach der oben gegebenen Regel die Hälfte der vorhergehenden Note, und hier ein Achtel gilt, mit welchem sich das vierte Glied des Taktes anfängt, und zu welchem das letzte Achtel, als die andere Hälfte des vierten Gliedes, gehöret. Da die folgenden zwey Takte in Absicht auf die Eintheilung, mit den vorhergehenden viel Aehnlichkeit haben, so übergehe ich sie hier, weil ohnehin in der Folge noch viel davon gesaget werden wird. Nur den letzten und sechsten Takt noch; Hier ist ein ganzer Schlag, diesen theilet man nun in vier gleiche Theile, aber in der Bewegung, wie die vorhergehenden Glieder des Taktes gemachet worden sind. Vor diesem letzten Tackte stehet eine kleinere Note, welche ein Vorschlag heißt, und an seinem Orte erkläret werden wird. Jetzo darf man ihn nur weglassen, um die Eintheilung der einfachen Noten recht genau bemerken zu können.

§. 4.

Da in der Ausübung des Taktes zur Eintheilung der Noten in einem Gesange auch Pausen vorkommen, welche eben so genau beobachtet werden müssen, als die Noten selbst, so wird es nicht überflüssig seyn, wenn ich hier noch ein Beyspiel davon hersetze; s. e)

e)

e)



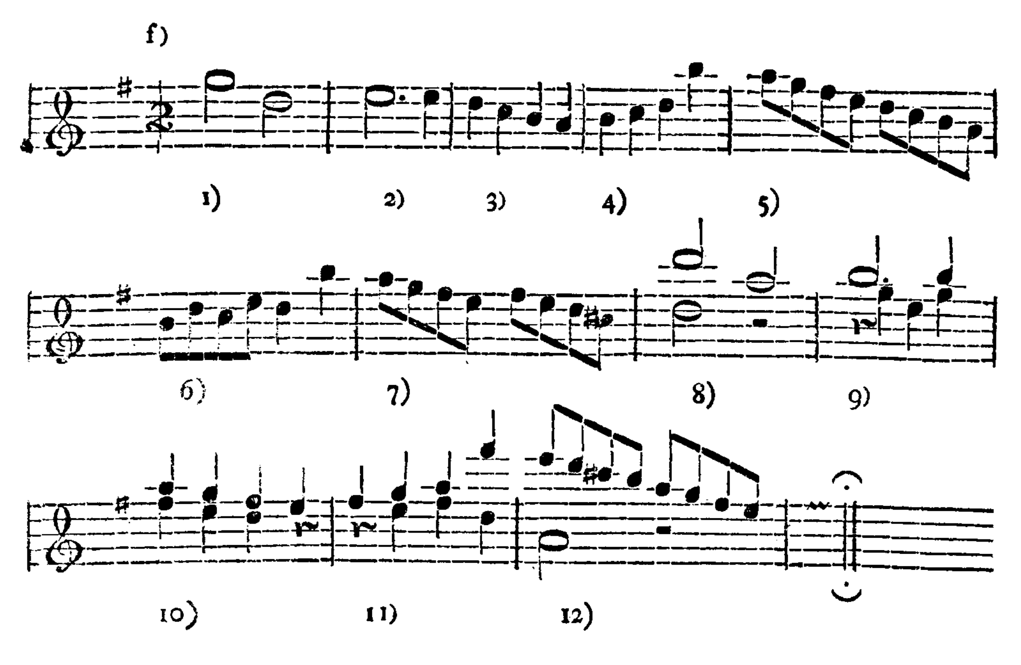
Man beobachtet hier eben wieder die genaue Eintheilung der Noten in die vier Glieder des Takts. Im ersten Takte ist ein halber Schlag, den man in zwey gleiche Theile theilet, eben wie die folgenden zwey Viertel. Im zweyten Takte kommen die zwey Achtel aufs erste Glied; das folgende Viertel aufs zweyte; die Viertel Pause aufs dritte, und das darauf folgende Viertel aufs vierte Glied; bey der Pause schweiget man so lange stille, als hier ein Viertel der Zeit nach beträgt. Die Eintheilung des dritten Taktes ist leicht; man hält das erste Viertel seine bestimmte Zeit, und den Punkt, als den Anfang des zweyten Viertels, daran, alsdenn das darauf folgende, und zum vorhergehenden Punkt, als zum zweyten Viertel gehörige Achtel; auf eben diese Art werden die zwey leztern zu diesem Takte gehörigen Viertel eingetheilet. Der vierte Takt fängt sich gleich mit zwey Vierteln, als zwey gleichen Gliedern des Taktes an; die andern zwey Viertel werden pausiret, an deren Stelle eine halbe Takt- oder zwey Viertel Pause stehet; man zählet eben zwey solche Viertel auf diese Pause in der Stille, eben so lang und so richtig, als die ersten zwey Viertel, welche gespielet wurden. Die Eintheilung des fünften und sechsten Taktes ist leicht. Der siebende Takt hat zu seinem ersten Gliede zwey Achtel, als das erste Viertel; die folgende Achtel Pause und die Achtel Note bestimmen das zweyte Glied, man zählet beym Spielen, zwey auf die Pause, und das Achtel kömmt nach; das dritte und vierte Viertel wird eben so gemacht. Im letzten Takte zählet man zwey Viertel auf den halben Schlag, und das dritte auf den Punkt, welcher daran gehalten wird, und das vierte kömmt auf die Pause. Man lege mir hier das öfter Wiederholte, und dem Scheine nach immer einerley Gesagte nicht zur Last, und sehe es als überflüssig an. Ich weiß wohl, daß es dem, der alles dieses weiß und kann, verdrüßlich zu lesen seyn wird, ein solcher aber hat ja nicht nöthig, es zu lesen; ich schreibe hier für den Anfänger, und wer sich an die 40 Jahre, als ich, mit Unterricht geben beschäftiget hat, wird wissen, wie

nöthig

nöthig es sey, die Lehre von der Eintheilung der Noten und vom Takte recht oft zu wiederholen; denn das ist ja immer für den Musikliebhaber der Stein des Anstoßes, und selten lernt einer richtig im Takte spielen. Ich habe wohl öfters Leute gefunden, die sich gar keinen Begriff davon machen konnten. Also hoffe ich, wird man mir diese öftere Wiederholung verzeihen. Da es für Anfänger geschrieben ist, so kann es vielleicht denen nützen, welche Unterricht geben wollen, und doch nicht wissen, wie sie es machen sollen, deren es viele giebt. Von diesen allen kömmt in der Lehre vom Takte mehr vor.

§. 5.

Dieses wäre nun von dem gewöhnlichen vier Viertel Tackte; nun will ich auch vom alla breve oder alla Capella Takt, der mehrentheils bey Fugen gebräuchlich, ein Beyspiel setzen, s. f.



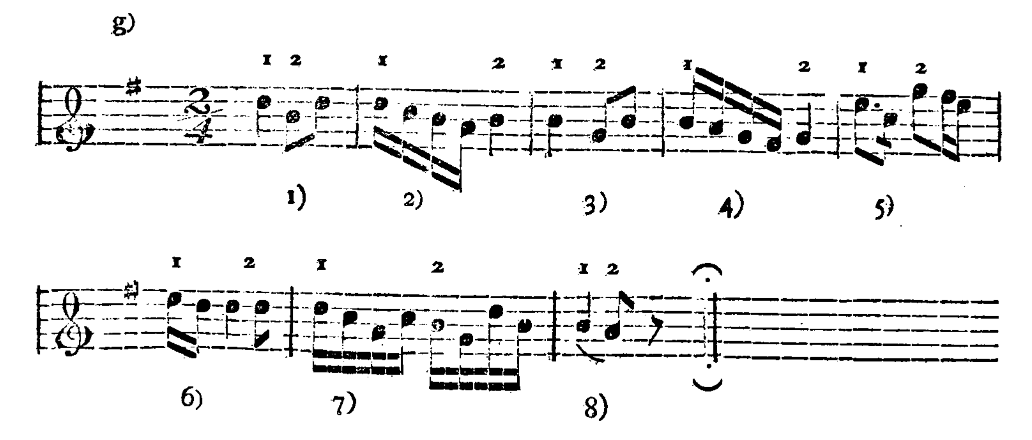
Diese Taktart gehet noch einmal so geschwind, als die vorhergehende, man zählet dahero nicht vier Viertel, sondern zwey halbe Schläge, so wie im zweyviertel Takt, zwey Viertel. Also sind in dieser Taktart nur zwey Glieder in jedem Takte, wie gleich hier im ersten Takte dieses Beyspiels zu sehen; auf den ersten halben Schlag zählet man: eins; und auf den zweyten: zwey. Im zweyten Takte zählet man auf den halben Schlag: eins; und auf den Punkt: zwey;

das

das letzte Viertel, als die andere Hälfte des zweyten Gliedes, kömmt nach. Die Viertel im dritten Takte werden so geschwinde, wie die Achtel im Zweyviertel Takte; also zählet man auf die ersten zwey Viertel: eins; und auf die letzten zwey Viertel: zwey; Es versteht sich, daß man, wo zwey Noten auf die Zahl, eins, genommen werden, allemahl die Zahl auf die erstere leget, als, hier zählet man auf das erstere von den zwey Vierteln, eins; das zweyte kömmt nach, oder geht durch; auf das dritte zählet man zwey; und das vierte kömmt nach Der vierte Takt ist wie der dritte. Im fünften erscheinen Achtel, welche hier wie Sechzehntheile im Zweyviertel Takt behandelt werden; die ersten viere machen das erste, und die folgenden viere, das zweyte Glied im Takte aus. Der sechste und siebende Takt wird eben so eingetheilet, wie der vierte und fünfte. Im achten Takte ist der halbe Schlag das erste Glied des Taktes; das zweyte ist die Pause. Die Noten, die oben darüber stehen, gehören in eine andere Stimme; wir bleiben dahero immer bey denen unten stehenden Noten. Im neunten Takte stehet forne eine Viertel Pause, auf diese zählet man: eins; das zweyte Viertel, als die andere Hälfte des ersten Gliedes, kömmt nach; auf das dritte Viertel zählet man: zwey; und das vierte kömmt nach. Das übrige ist schon da gewesen.

§. 6.

Nun haben wir noch den Zweyviertel Takt zu betrachten übrig; davon wollen wir nur ein ganz kurzes Beyspiel hersetzen, weil er doch immer viel Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden hat; s. g)
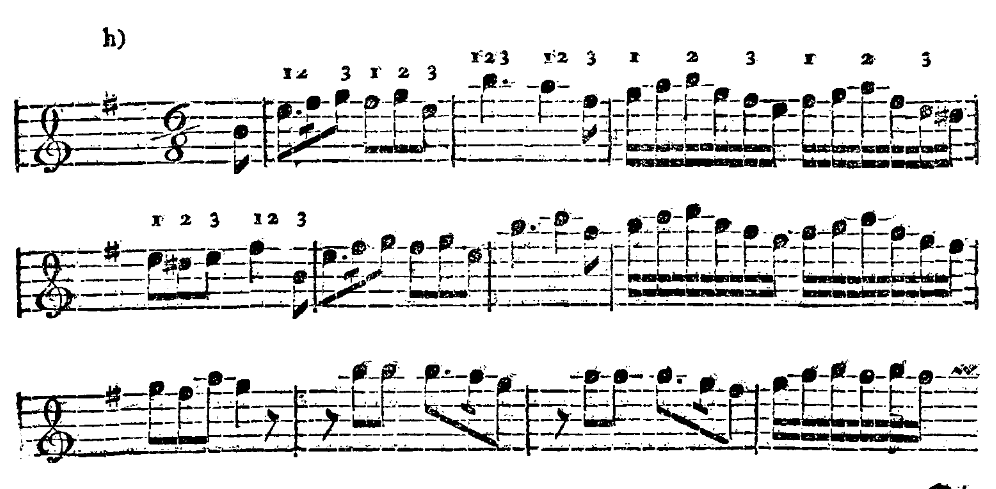


In dieser Taktart sind auch nur zwey Glieder. Das Viertel im ersten Takte macht das erste Glied, und die beyden folgenden Achtel machen das zweyte Glied aus. Im zweyten Takte bestimmt die Figur von vier Sechzehntheilen das
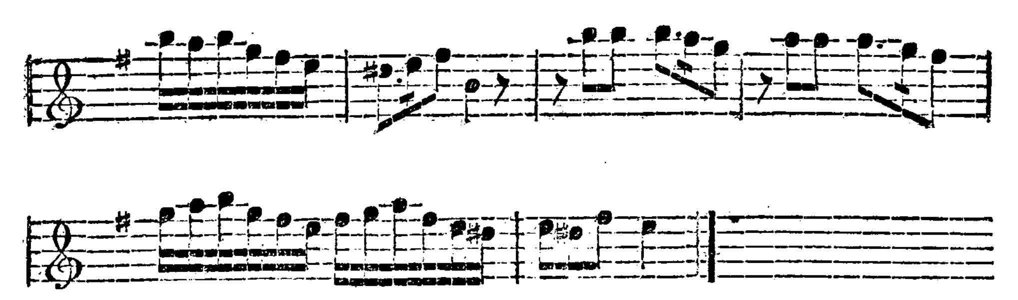
erste, und das darauf folgende Viertel das zweyte Glied. Die beyden folgenden Takte sind wie die erstern zwey. Im fünften Takte hat die Figur, als das erste Glied im Takte, forne ein Achtel mit einem Punkt, welcher ein Sechzehntheil gilt, und mit dem darauf folgenden Sechzehntheil das zweyte Achtel, und diese beyde zusammen das erste Viertel oder Glied des Taktes bestimmen; das zweyte hat eine Figur aus einem Achtel und zwey Sechzehntheilen bestehend, wird im Spielen in zwey gleiche Theile getheilet, und in die festgesetzte Zeit eines Viertels gebracht. Die Figur des sechsten Taktes ist eine Rückung; die ersten zwey Sechzehntheile machen ein Achtel oder halbes Viertel, die andere Hälfte nimmt man von dem folgenden Viertel, so hat man das erste Glied; die von dem Viertel übrig gebliebene Hälfte, welche ein Achtel ist, macht mit dem letzten Achtel wieder ein Viertel, oder das zweyte Glied. Das übrige ist schon da gewesen.

§. 7.

Da der Sechsviertel Takt, ($\frac{6}{4}$) welcher auch noch unter die geraden Taktarten gehöret, selten in der galanten Schreibart vorkömmt, und eben die Glieder und also eben die Eintheilung in Viertel hat, wie die vorhergehenden Taktarten, so halte ich mich weiter nicht dabey auf. Nur so viel erinnere ich, daß der $\frac{6}{4}$ Takt zwey gleiche Theile hat, deren jeder aus drey Gliedern bestehet, und aus dem $\frac{3}{4}$ Takt zusammen gesetzet ist. Aber vom Sechsachteltakte, ($\frac{6}{8}$) weil er öfters in der galanten Schreibart vorkömmt, wollen wir ein Beyspiel vor uns nehmen. Er bestehet auch, wie der $\frac{6}{4}$ Takt, aus zwey gleichen Theilen, deren jeder drey Glieder, nehmlich drey Achtel enthält; s. h)



Die

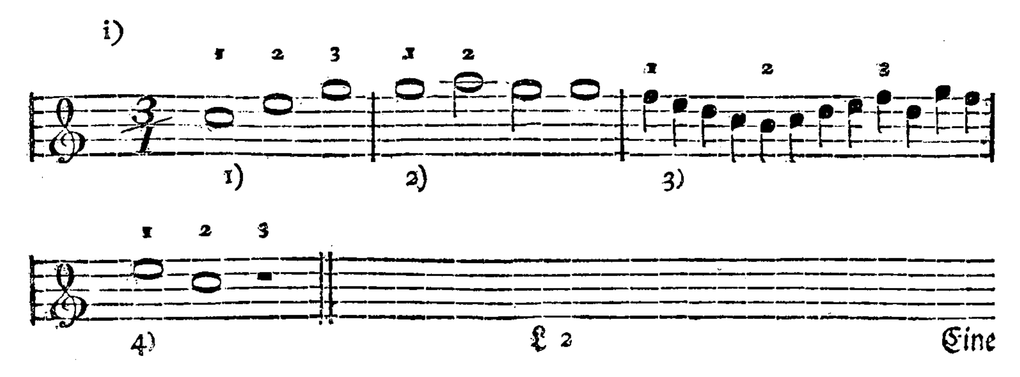


Die Eintheilung der Glieder dieser Taktart geschiehet auf die nehmliche Weise, wie bey dem $\frac{3}{8}$ Takte; außer, an statt, daß man dort drey Achtel im Takte zählet, man hier deren sechse zählen muß. In diesem Beyspiele stehet das Achtel vor dem ersten Taktstrich im Auftackte, und wird zum letzten Takte gezählet. Was eigentlich Auftakt sey, findet man beym $\frac{3}{4}$ Takte. Nur ein paar Takte wollen wir hier eintheilen. Die erste Note im ersten Takte ist ein Achtel, und bezeichnet das erste Glied; das zweyte fängt sich mit dem Punkte an, welcher mit dem folgenden Sechzehntheil das zweyte Achtel, oder Glied ausmachet; das dritte, vierte, fünfte und sechste ist leicht einzutheilen, da es lauter Achtel, und folglich lauter Glieder dieses Taktes sind. Der zweyte Takt hat ein Viertel mit einem Punkt, gilt also drey Achtel, oder drey Taktglieder; das vierte und fünfte Glied ist in dem folgenden Viertel, welches zwey Achtel gilt, enthalten; und das sechste Glied kömmt auf das letzte Achtel in diesem Takte. Alles übrige ist leicht; will mich dahero nicht aufhalten. Wie die Eintheilung hier im $\frac{6}{8}$ Takte ist, so ist sie auch im $\frac{12}{8}$ Takte, denn dieser ist aus jenem zusammen gesetzt; er bestehet aus vier gleichen Theilen, deren jeder drey Glieder enthält.

§. 8.

Nun kommen wir zum ungeraden Takte; der bestehet erstlich aus dem Drey Eintheil ($\frac{3}{1}$) Takte, s. i).

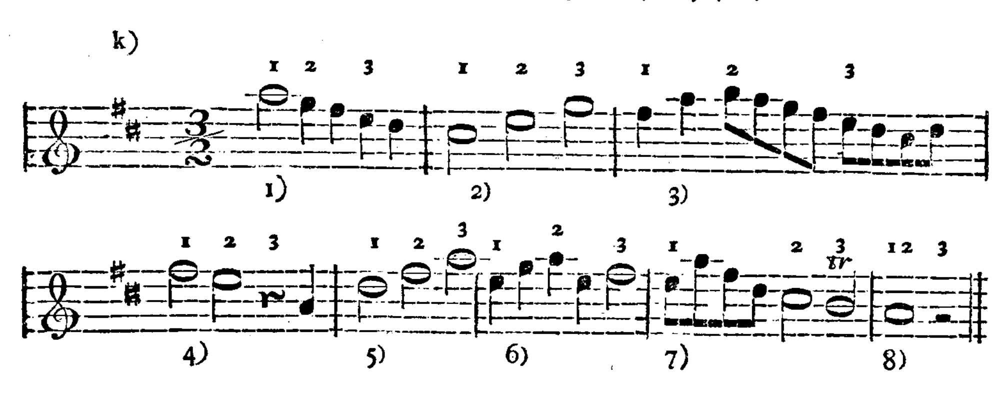
i)



Eine Taktart, die in der galanten Schreibart eben nicht Mode ist. Man zählet drey; weil diese Taktart aus drey Gliedern, nehmlich aus drey ganzen Schlägen bestehet, wie hier im ersten Takte zu sehen. Im zweyten Takte hat das zweyte Glied zwey halbe Schläge, die in der Zeit eines ganzes Schlages gemachet werden müssen. Im dritte Takte kommen lauter Viertel vor, davon viere auf einen ganzen Schlag gehen, und welche ein Glied eines solchen Taktes ausmachen, als hier: die vier ersten Viertel machen das erste, die vier andern, das zweyte; und die vier letztern, das dritte Glied aus. Der vierte Takt hat forne zwey ganze Schläge, als die zwey ersten Glieder des Taktes; das dritte ist eine Pause, die einen ganzen Schlag bezeichnet, und hier das dritte Glied ausmachet. Hieraus siehet man, daß man diese Pause nicht allemahl eine ganze Taktpause nennen kann.

§. 9.

Diesem folget der Drey Zweytheil ($\frac{3}{2}$) Takt, da nehmlich in jedem Takte drey halbe Schläge, oder drey Zweytheile enthalten sind; s. k).



Man zählet hier wieder drey Glieder im Takte, wie im vorhergehenden, nur daß hier halbe Schläge die Glieder des Taktes bezeichnen, wo es dort ganze Schläge waren. Weil die Eintheilung dieser Taktart eben so schwer nicht ist, und weil sie eben so selten, als die vorhergehende im galanten Stil vorkömmt, so wollen wir uns nicht lange dabey aufhalten, sondern nur einige Takte vornehmen. Um die Eintheilung desto leichter finden zu können, habe ich wiederum wie im vorhergehenden, die Zahlen über jedes Taktglied gesetzet. Als im ersten Takte, ist der halbe Schlag das erste; die folgenden zwey Viertel das zweyte; und die letzten zwey Viertel, das dritte Glied. Diese drey Glieder suchet man einander gleich zu machen, wie im vorhergehenden schon gesaget worden. Dahero übergehe ich das übrige in diesem Beyspiel, und gehe nunmehro zum Dreyviertel Takt.

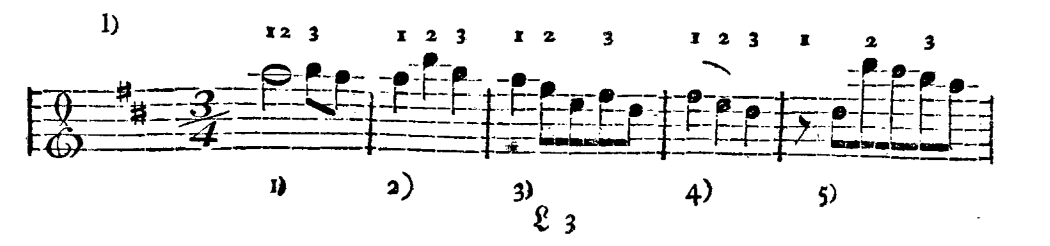
§. 10.

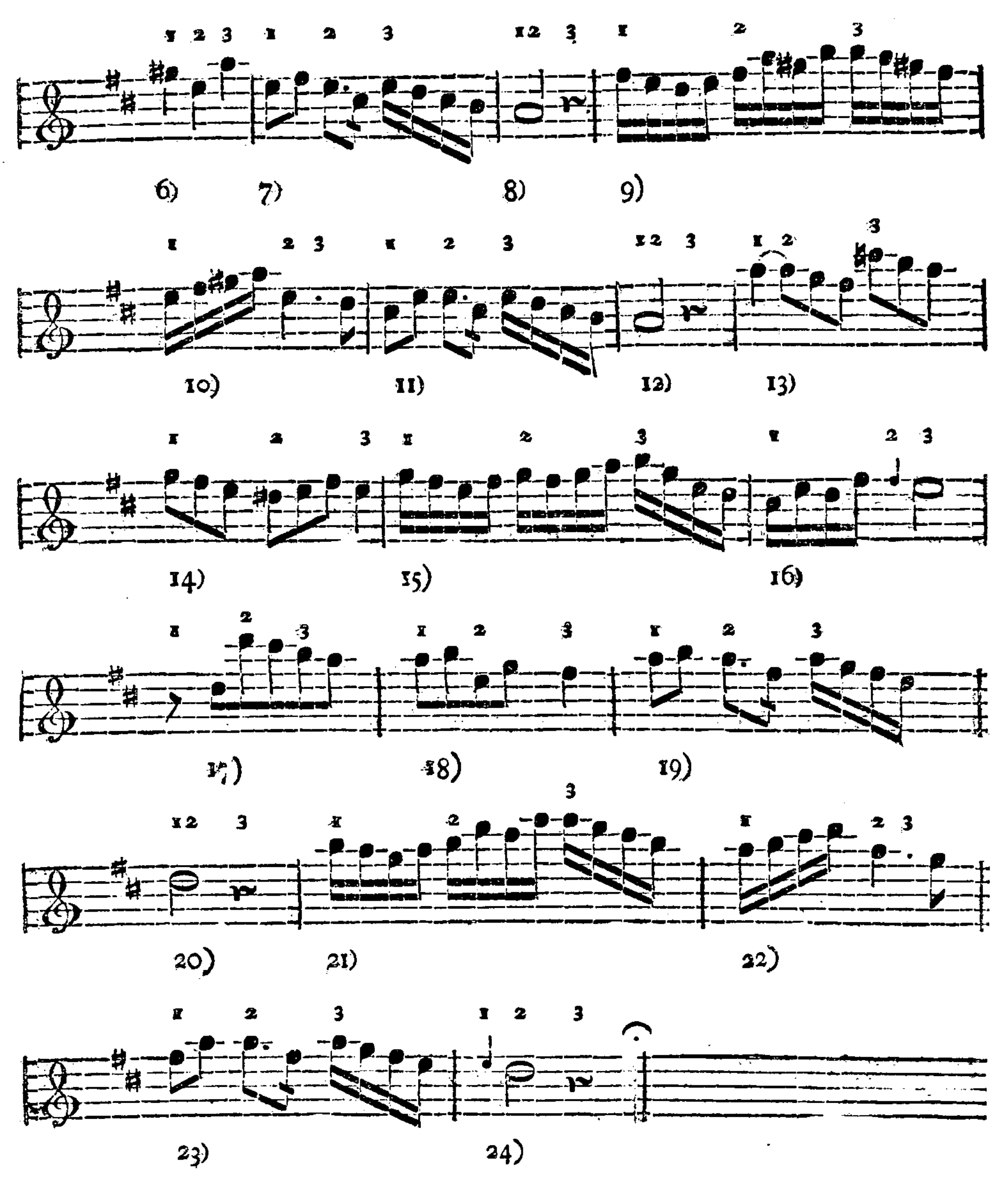
§. 10.

Da der Dreyviertel Takt. ($\frac{3}{4}$) einer von den gebräuchlichsten ist, so wollen wir ihn etwas näher betrachten. Obgleich von Eintheilung der Noten schon alles, was darinnen vorkommen kann, gesaget worden ist, so werde ich es doch noch mehrere Mahle sagen, weil ich gewiß weiß, daß es für manchen Anfänger nicht zu oft gesaget werden kann. Man lege nur einmahl einem Anfänger, z. B. ein Stück im $\frac{3}{4}$, oder auch in einer andern Taktart vor, und sage ihm weiter nichts, als daß das Stück im $\frac{3}{4}$ Takte stehe, und frage ihn, ob er einen richtigen Begriff davon habe; er wird es gewiß verneinen; oder sollte er es ja allenfalls bejahen, so mache man nur den Versuch, und lasse ihn von dem vorgelegten Stücke einige Takte für sich herausbringen, und spielen, so wird man es hören. Spielen werde ich hier noch nicht mit dem Anfänger, sondern nur bloß eintheilen und zählen; kann er die Glieder des Taktes zählen, so daß er siehet, wo sich jedes anfängt und endiget, alsdenn ist es zu jenem Zeit. Ich möchte gerne alle mögliche Mittel aufsuchen, dem Anfänger die Eintheilung der Noten zum Takt, das so seltne Ding bey Musikliebhabern, recht deutlich und begreiflich machen zu können; denn auch die kleinsten, und zuweilen ganz unbedeutend scheinenden Sachen, sind öfters dem Anfänger ein Anstoß. Die wenigsten Unterrichter wissen den rechten Weg, dem Anfänger den Takt zu lernen; fast alle glauben, durch das beständige Mitspielen, ohne weitern Unterricht, wodurch doch der Anfänger zum Denken gewöhnet wird, erlerne er den Takt; aber daß sie sich sehr irren, erfahren sie am Ende. Viele legen die Erlernung desselben auf die Folge der Zeit, indem sie glauben, er wird schon kommen; aber wahrhaftig, er kömmt nicht, wenn man ihn nicht suchet, und zwar mit Fleiß suchet.

§. 11.

Die Glieder dieser Taktart sind drey Viertel, und man beobachtet dabey eben die Eintheilung, wie im vorhergehenden, daß man nehmlich die Noten und Figuren, sie mögen beschaffen seyn, wie sie wollen, in diese drey Glieder zu bringen suchet; man besehe das Beyspiel unter 1)
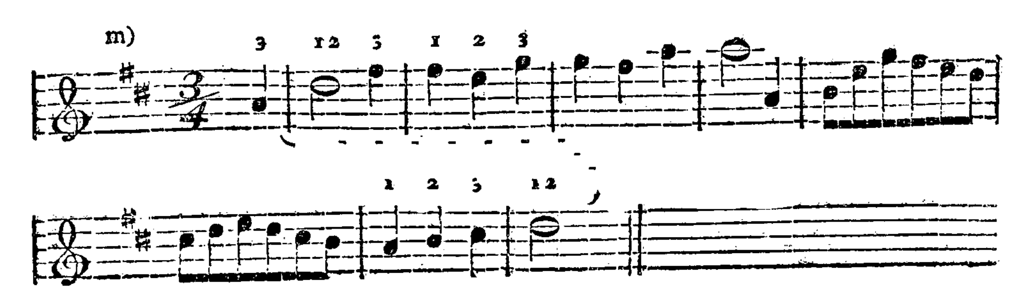




Im ersten Takte stehet ein halber Schlag, welcher zwey Viertel, oder zwey Glieder dieses Taktes gilt, diesen theilet man nun in zwey gleiche Theile; das dritte Glied geben die folgenden zwey Achtel, als welche ein Viertel gelten. Diese drey Viertel müssen nun in drey gleiche Theile, als in die drey Glieder des Taktes

Takts, getheilet werden. Der zweyte Takt ist sehr leicht, weil die drey eigentlichen Glieder des Takts eben da stehen, daß man also weiter nichts einzutheilen hat, als sie einander gleich zu machen. Im dritten Takte stehet zuerst ein Viertel, als das erste Glied; die folgenden zwey Achtel geben das zweyte, und die letzten zwey Achtel das dritte Glied; daraus suchet man wieder drey gleiche Theile, nehmlich drey Viertel zu machen. Ich erinnere nochmahls, daß, wenn zwey, drey und vier Noten ein Glied des Taktes ausmachen, allezeit auf die erste Note einer solchen Figur gezählet werden müsse; als hier zählet man das erste Glied auf das erste Viertel, das zweyte zählet man auf das folgende erste Achtel, und läßt das zweyte nachkommen; das dritte wird wieder auf das erste von den letztern zwey Achteln gezählet, und das zweyte kömmt nach. Davon kömmt bey dem Takte selbst mehr vor. Wenn man darauf Acht hat, so wird man sie leicht gleich machen können. Daß diese manchem klein scheinende, aber doch für Anfänger nöthige Sachen, gesaget, und oft gesaget werden müssen, hat mir die Erfahrung gelehret. Der vierte und sechste Takt sind wieder wie der zweyte, und sehr leicht. Im fünften Takte stehet vorne eine Achtel Pause, auf diese zählet man: eins; als die Hälfte des ersten Gliedes, und die Achtelnote, als die andere Hälfte kömmt nach; Das zweyte Glied fängt sich bey $\overline{\overline{\overline{d}}}$ an, wozu das folgende $\overline{\overline{\overline{c}}}$ gehöret; und zum dritten Viertel, oder Gliede, gehören die beyden letzten Achtel. Weil die Eintheilung der folgenden Noten und Figuren mehrentheils in den vorigen schon da gewesen, so übergehe ich sie hier, um nicht gar zu weitläuftig zu werden.

§. 12.

Wenn ein Viertel oder Achtel forne vor dem ersten Taktstriche alleine stehet, so nennet man dieses: Auftakt. Es machet im Ganzen keine weitere Veränderung in der Eintheilung, als daß man nicht im Niederschlage, nehmlich auf der ersten Note des Takts, wo man das erste Glied zählet, sondern im Aufheben, das heißt: mit der letzten Note des Takts, als einer kurzen, die niemahls im Niederschlage stehen kann, anfängt, und diese forne alleine stehende Note zu dem letzten Takte gezählet wird, wie bey m) zu sehen.
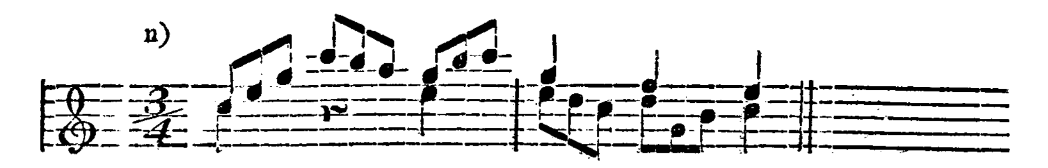


Was lange und kurze Noten sind, wird zwar im Capitel: **Von der wahren Sprache auf diesem Instrumente** gesaget werden; aber dieses verstehet sich nur von zwey gleichen Noten einerley Geltung, davon die erste innerlich lang, und die zweyte innerlich kurz ist; oder von Triolen, da die erste lang, und die zweyte und dritte kurz ist, deren einzelne Theile aber keine Taktglieder sind. Hier hat es mit den langen und kurzen Noten in so ferne eine andere Bewandniß, weil sie Taktglieder sind. Im $\frac{2}{4}$ Takte ist das erste Viertel innerlich lang, und das zweyte innerlich kurz. Im $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takte ist das erste Glied lang, und das zweyte und dritte kurz. Im Vierviertel Takte (C) ist das erste und dritte lang und das zweyte und vierte kurz. Wenn der Aufführer einer Musik den Takt durch die Bewegung der Hand bezeichnet, so schläget er beym ersten Gliede im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte nieder, und die andern zwey, als die kurzen, bezeichnet er durchs Aufheben der Hand. Im $\frac{2}{4}$ Takte schläget er beym ersten Glieder nieder, beym zweyten, als dem kurzen, hebet er die Hand auf; also stehet das erste im Niederschlage, und das andere im Aufheben. Im (C) Vierviertel Takte wird das erste Glied im Niederschlage, und das zweyte kurze durch eine abermalige niederwärts gemachte kurze Bewegung der Hand bezeichnet, damit das dritte, welches wieder lang ist, im Aufheben der Hand bezeichnet werden kann, wozu noch das vierte, als wieder ein kurzes genommen wird. Dieses geschiehet um der zwey gleichen Theile willen, in welche dieser C Takt getheilet wird, ob er gleich vier Glieder hat; dahero kommen die zwey ersten auf den Niederschlag, und die zwey letzten auf das Aufheben, wovon das erste lang, das zweyte kurz, das dritte lang und das vierte kurz ist. Hoffentlich wird man nun verstehen, was das heiße: im Niederschlage, oder im Aufheben, oder Auftackte anfangen. Die Eintheilung leidet, wie schon gesagt, keine Veränderung, und bleibet immer dieselbe, nur daß bey der Wiederholung dieser Stelle, das forne stehende Viertel zu dem letzten Takte gezählet wird. Das übrige ist alles schon da gewesen, dahero übergehe ich es. Von der Bezeichnung des Taktes wird weiter unten mehr gesaget.

§. 13.

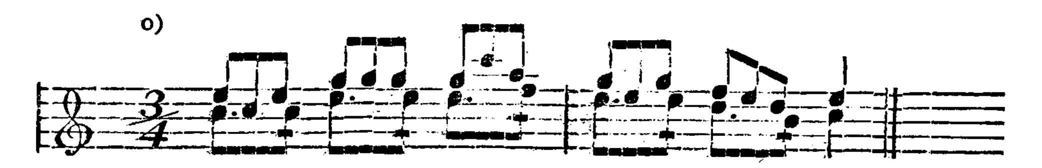
Die einzige Figur, die Triole, welche noch in keinem Beyspiele da gewesen, will ich hier noch mit nehmen. Ihre Verschiedenheit und ihre Geltung ist zwar schon im 7. §. des vorhergehenden vierten Capitels beschrieben worden, aber ihre eigentliche Anwendung im Takte noch nicht. Im dreyzehenden Takte des Beyspiels unter l) ist das erste Glied ein Viertel; das zweyte eine Triole; und das dritte wieder eine Triole. Diese zur Triole gehörigen drey Noten müssen nun auf die bestimmte Zeit eines Viertels gespielet werden; wenn man sie beyde zu gleicher Zeit spielet, so muß, indem der Eine ein Viertel

spielet,
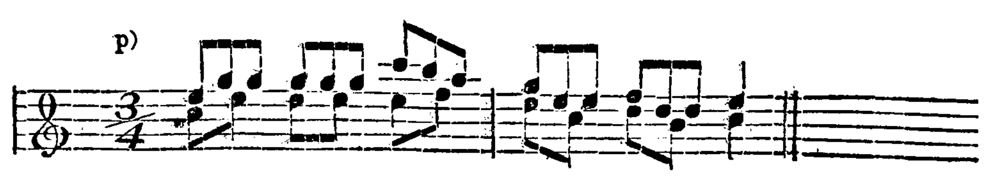
spielet, der andere die Triole in der nehmlichen Zeit fertig bringen, doch so, daß die Noten der Triole, so viel als möglich, einander gleich sind, wie schon gesaget worden; s. n.)



Triolen sind in allen Taktarten brauchbar. Daß man aber punktirte Noten unter die Triolen leget, und sie mit ihnen zu gleicher Zeit spielen läßt, wie bey o),



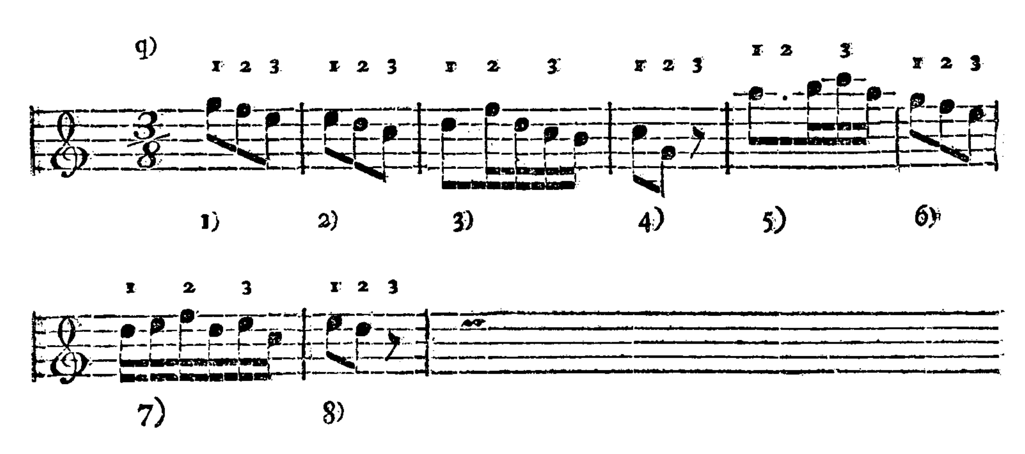
ist meines Erachtens nicht wohl gethan, denn es ist ganz wider das richtige und natürliche Gefühl; und dieses ist auch die Ursache, warum man über den Vortrag dieser und dergleichen Figuren nicht einig werden kann. Der Eine will, die kurze Note soll hinter die Triole, und der andere befiehlt, die kurze Note soll mit der dritten von der Triole zugleich gespielet werden; nach dieser letzten Art würden nun gar drey Achtel aus der punktirten Figur. Diese zweyerley Figuren also, werden selten, oder ich möchte wohl sagen, niemahls gehörig vorgetragen, daß nehmlich die kurze Note von der punktirten Figur, erst nach der letzten Note von der Triole kommen soll; und wenn es auch geschähe, so macht es für mein Gefühl so eine widrige Wirkung, daß ich dergleichen Setzart gerne für einen Fehler halten möchte, wenn sich nicht große Meister derselben bedient hätten. Auch ganz gleiche Noten, als wenn deren zwey auf eine Triole, besonders im langsamen Satz, gehen, machen eine elende Wirkung; s. p)



Auch hier befiehlet man, daß das zweyte Achtel mit der dritten Note der Triole zusammen treffen soll; also kämen auf das erste Achtel die ersten zwey Noten von der Triole, und so würde immer wieder $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt daraus; und das soll es doch nicht seyn. Ich für mein Theil will alle diese Sächelchen gern einem jeden schenken.

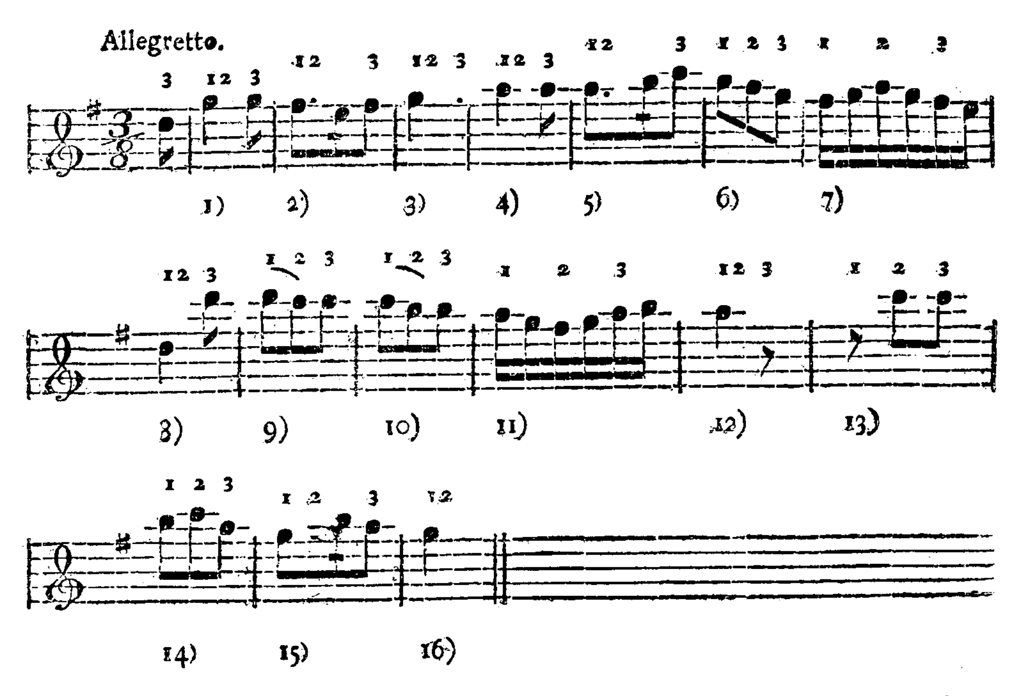
§. 14.

Ich gehe nun zum ($\frac{3}{8}$) Dreyachtel Takt. Mit diesem wird eben so verfahren, wie mit dem $\frac{3}{4}$ Takt, außer daß hier die Glieder des Takts Achtelnoten sind, da jene in Vierteln oder Viertelnoten bestehen; s. q.)



Der erste und zweyte Takt ist hier leicht in die drey vorgeschriebenen Glieder des Takts einzutheilen, da es lauter Achtel sind, welche die Glieder des Takts ausmachen. Der dritte Takt hat forne ein Achtel, als das erste Glied; alsdenn bestimmen die zwey folgenden Sechzehntheile, welche ein Achtel ausmachen, das zweyte Glied, und das dritte geben die letzten zwey Sechzehntheile. Der folgende Takt bestehet wieder aus zwey Achteln, als zwey Gliedern, und das dritte ist eine Achtelpause. Der fünfte Takt ist schwerer; er zählet sein erstes Glied auf das Achtel; sein zweytes auf den Punkt, der hinter dem Achtel stehet, und hier ein Sechzehntheil, als die Hälfte der vorhergehenden Note gilt, und wozu das darauf folgende Sechzehntheil gehöret; und sein drittes, bestimmen die übrigen zwey Sechzehntheile, welche auch ein Achtel betragen. Die folgenden Takte sind leicht, denn sie haben das Aehnliche mit dem Vorhergehenden. Das zweyte Beyspiel, unter r) fängt sich im Auftakte an, wovon beym $\frac{3}{4}$ Takte schon geredet worden.

r) Al-



Da das forne stehende Achtel hinten zum letzten Takte gehöret, so zählet man es anfangs nicht mit zum Takte, sondern der Takt fängt sich erst hinter dem ersten Taktstriche an. Hier stehet nun ein Viertel, weil aber die Glieder des Taktes Achtel sind, so muß auch alles in Achtel gebracht werden; also auch das Viertel wird in zwey Achtel, als in zwey Glieder des Taktes gebracht; das dritte ist das nach diesem Viertel folgende Achtel. Im zweyten Takt zählet man das erste Glied auf das erste Achtel; das zweyte auf den Punkt, welcher ein Sechzehntheil gilt, und zu welchem das folgende Sechzehntheil gehöret; und das dritte auf das letzte Achtel im Takte. Im dritten Takte ist ein Viertel mit einem Punkte, welches zusammen nach der Regel drey Achtel gilt, und dahero in die drey gleichen Glieder des Takts getheilet werden muß. Der vierte und fünfte Takt ist wie der erste und zweyte, und dahero verfähret man eben so mit der Eintheilung. Alles folgende ist schon im vorhergehenden Beyspiele untersuchet worden; dahero hoffe ich, man wird diese Eintheilung leicht und ohne weitere Hülfe treffen können. Auch übergehe ich den $\frac{9}{8}$ Takt, weil er aus dem $\frac{3}{8}$ Takt zusammen gesetzet ist. Er hat drey gleiche Theile, und jeder Theil drey Glieder oder Achtel. Dieses wären nun die gewöhnlichen Taktarten und ihre Eintheilung, und wir gehen nun zum Takte selber.

§. 15.

Im vorhergehenden haben wir bloß gezählet und eingetheilet, nunmehro aber müssen wir die eingetheilten Noten nach einer bestimmten Bewegung, und nach einem richtigen Maaße anwenden lernen. Wie geschwinde oder wie langsam diese Bewegung seyn müsse, erfahren wir aus der zu Anfange des Stückes überschriebenen Anzeige, als: Presto; Prestissimo; Allegro assai; Allegro di molto; Diese zeigen eine sehr geschwinde Bewegung an. Allegro; Poco presto; Vivace, braucht man bey geschwinder Bewegung. Allegretto; poco Allegro; poco Vivace; Moderato; Allegro ma non troppo; non presto, findet man über weniger geschwinden Stücken. Zu diesen obgenannten Bewegungen zählet man alles Freudige, Lustige, Verwegene, Trotzige u. s. w. Eine sehr langsame Bewegung bestimmen: Adagio assai; Adagio di molto; Largo di molto; und dergleichen. Zur langsamen Bewegung gehöret: Adagio; Largo; Lento; und endlich zur mäßig langsamen: Andante; Andantino; Larghetto; poco Adagio; poco Largo; poco Lento. Hierunter gehöret alles Traurige, Betrübte, Klagende, Bescheidene, u. s. w. Zu diesen Bewegungen pfleget man auch noch den Affekt und innere Beschaffenheit des Stücks anzeigende Beywörter hinzuzufügen, als: affettuoso, amoroso, arioso, cantabile, grazioso, maestoso, mesto, scherzando, und andere mehr.

§. 16.

Eine allgemeine festgesetzte Bewegung dieser Wörter läßt sich nicht bestimmen, da zumahl noch so viele Grade dazwischen sind, und kein Componist sich nach einem dergleichen festgesetzten Maaße richten kann, sondern sich bloß nach seinem aus dem Temperaments-Geschmacke entspringenden Gefühl richtet; und da beynahe aller Componisten Gefühl verschieden ist, so kann auch die Bedeutung der überschriebenen Wörter nicht bey einem jeden Temperamente einerley und dieselbe seyn; daraus folget, daß auch keine allgemein bestimmte und festgesetzte Bewegung in Ansehung der Geschwindigkeit, statt finden könne; z. B. Allegro heißt: freudig, lustig; aber gewiß nicht in einerley Grade bey verschiedenen Temperamenten, dahero wird ein solch überschriebenes Stück immer Einer langsamer oder geschwinder spielen, als der Andere, so wie es sein Temperament verlanget. Das vom Quanz vorgeschlagene Mittel: das Zeitmaaß nach dem Pulsschlage einzurichten, schiene zwar hier einigermaßen zu passen, weil man glauben sollte, die Bewegung des Pulses richtete sich immer und zu aller Zeit nach der Beschaffenheit des Temperamentes, aber ich finde das nicht. Bey aller Beobachtung, die ich damit gemacht habe, habe ich immer gefunden, daß bey einerley Temperamente der Pulsschlag nicht einen Tag wie den andern, ja zuweilen nicht eine Stunde wie die andere gehet, und daß jedes Alter (denn die Tempera-

peramente ändern sich mit den Jahren) eine andere Bewegung des Pulßes habe; zu geschweigen, daß diese Bewegung sowohl durch innere als äußere Umstände, als: Alteration, Witterung, Speisen und Getränke, und dergleichen noch gar sehr verändert werden könne, ohne der mehrern Schwierigkeiten dabey zu gedenken. Dahero zweifle ich, ob dieses Mittel mit Nutzen angewendet werden könne. Indeß kann es versuchen, wer Lust dazu hat, es giebt wenigstens ein Maaß; aber endlich wird man doch das Gefühl entscheiden lassen müssen, wenn man den rechten Weg nicht verfehlen will. Eine lange Erfahrung wird freylich das meiste hierbey thun. Wollte man sich diesem Mittel ganz überlassen, so würde man auf Abwege gerathen. Wenn z. B. ein junger, feuriger Musiker, dessen Blut zugleich durch andere Zufälle in noch heftigere Bewegung gebracht worden, sein Allegro assai oder Presto nach diesem Pulsschlage einrichten wollte, wo würde der mit seinen geschwinden Passagen hinkommen? wie würde es da mit der Begleitung aussehen? und wo bliebe denn die Hauptsache: der wahre Inhalt des Stückes? das Gefühl des Setzers? So auch mit dem Adagio, besonders mit einem schwerfälligen Adagio. Weil es von jeher einem solchen feurigen und hitzigen Temperamente schwer, wo nicht gar unmöglich gewesen ist, einen solchen pathetischen Gesang vorzutragen, so glaube ich, haben deswegen unsere heutigen Modecomponisten diesen Gesang gar weggelassen, denn man findet beynahe gar kein solches Adagio mehr. Ob das recht und gut ist, will ich nicht entscheiden; aber mich deucht doch, daß es sehr Schade sey. Freylich ist es nicht nur schwer zu spielen, sondern auch schwer zu setzen.

§. 17.

Ein Mittel, die Bewegung des überschriebenen Wortes zu treffen, muß aber doch da seyn. Ich weiß kein anderes, als das Gefühl. Soll man aber die richtige Bewegung des Satzes nach dem Gefühl treffen, so muß man vorher den Inhalt des Stückes kennen. Sich bloß nach dem überschriebenen Worte richten, ist meines Erachtens ein Fehler, oder doch ein sehr schwankendes Mittel. Der Componist setzet öfters über einen Satz: Allegro; aber nicht unter der bloßen Bedeutung: geschwind; sondern er hat damit nach seinem Gefühl einen gewissen Grad der Freude und des Fröhlichseyns anzeigen wollen. Wenn nun der Ausführer sich bloß nach der Bedeutung: geschwind; richtet, wie es sehr oft geschiehet, so wird er gewiß, oder doch mehrentheils den Zweck des Componisten verfehlen; denn er trifft den Inhalt nicht, das Wesentliche, worauf doch sein Augenmerk ganz gerichtet seyn sollte, und worauf alles ankömmt. Hingegen wird auch der Ausführer mit allen seinem Suchen, und mit allen seinem Gefühl nichts ausrichten, wenn selbst der Componist bey der Ueberschrift nichts gedacht hat, oder wohl gar nichts dabey hat denken können, da er nur bloß, und ganz ohne Absicht Klänge zusammen setzte, und ihnen nur eine langsame oder geschwin-

de Bewegung bestimmte; denn da er bloß seinen Fingern, wie es viele thun, auf dem Claviere folgte, so konnte nur wenig Innhalt darinnen seyn, denn der Innhalt eines Stückes will gedacht und empfunden seyn, aber die Finger können weder denken noch empfinden. In dergleichen Stücken herrscht gewöhnlich viel Monotonie, Schlaffheit, ängstlich gesuchte Wendung in der Harmonie, oder wohl gar unrichtige Fortschreitung derselben, besonders wenn sie es andern großen Meistern nachmachen wollen, aber keine gründliche Kenntniß davon besitzen. Dahero so vieler nichts bedeutender und sich immer ähnlicher Klingklang; und am allermeisten von solchen, die eine jede andere Arbeit tadeln und verachten.

§. 18.

Ein solcher, der in Gedanken ein Stück lesen und singen, und den Innhalt daraus erkennen kann, kann sich wohl helfen, aber wie soll es der, der dieses nicht kann, machen? der nur erst alsdenn den Gesang und dessen Innhalt findet, wenn er es nach dem Takte herausgebracht hat? Da es also immer dabey bleibet: daß das Gefühl richten muß, so ist nöthig, daß der Anfänger alle vorhergegangene Regeln genau beobachte; nehmlich, er theile den Takt in seine vorgeschriebenen Glieder, mache sich das Maaß dieser Glieder nach seinem Gutdünken nach dem überschriebenen Worte, so gut er kann, und spiele jetzt bloß nach diesem Maaße sein Stück, zähle und markire sehr genau, kann er es nicht im Kopfe, so nehme er den Fuß zu Hülfe, und bezeichne damit jedes Glied genau, wie weiter unten vom Takte deutlich gezeiget werden wird, daß er es höre, sehe und fühle. Dieses thue er mit jedem Takte so oft, bis er überzeuget höret, siehet und fühlet, daß es so recht sey, und so seyn müsse. Kann er nun sein Stück richtig eintheilen, und nach der vorgesetzten Bewegung in dem bestimmten Maaße richtig, und also im Takte spielen, so höre er auf den herausgebrachten Gesang und den darinnen enthaltenen Sinn genau, und urtheile, ob nach seinem Gefühle dieser Gesang sich zu der angenommenen Bewegung schicke, oder ob er langsamer oder geschwinder seyn solle; er mache Versuche auf beyderley Art, biß er gewahr wird, wo sich sein Gefühl am meisten hinneiget; nach dieser Bewegung richte er hernach das Ganze ein. Ich weiß wohl, daß es schwer ist, und nicht gleich gehen kann, aber öftere Uebung dieser Art wird nach und nach die ersten Schwierigkeiten heben, und die ganze Sache leichter machen, und es wird endlich dahin kommen, daß er diese groben mechanischen Hülfsmittel entbehren, und bloß beym Durchsehen des Stückes, oder nach einem einzigenmahl Durchspielen desselben, die rechte für sein Gefühl passende Bewegung des Stückes treffen können wird. Sich bloß mechanischer Hülfsmittel bedienen, würde machen, daß man niemahls an die Sache selber dächte, sich daran gewöhnte, und also stets den rechten Zweck verfehlte.

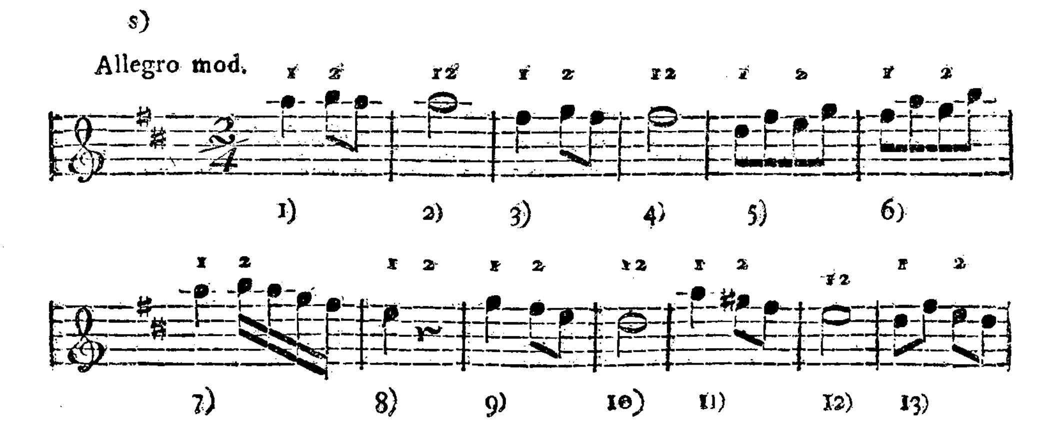
§. 19.

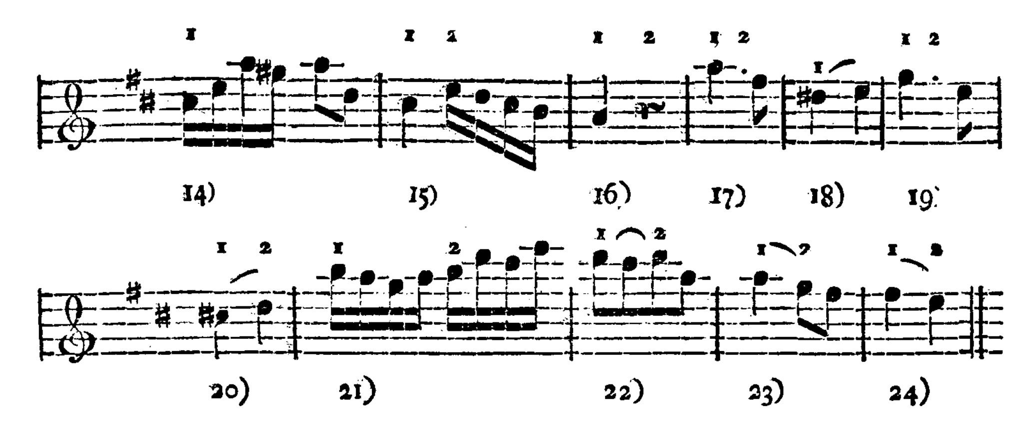
Dieses ist für den Anfänger gesaget; derjenige, der so weit ist, daß er beym ersten Anblick des Stückes dessen Inhalt siehet, bedarf freylich dieser Hülfsmittel nicht, die der Anfänger nöthig hat, für ihn bleibet nur das Gefühl. Hat er sich bey Zeiten gewöhnet, richtig fühlen zu lernen, so hat er auch weiter nicht nöthig, sich so sehr um die Ueberschrift zu bekümmern, sondern sich nur in so fern nach ihr zu richten, daß er daraus siehet, ob ein Stück langsam oder geschwinde gespielet werden soll; wie langsam und wie geschwinde aber, hängt, wie schon gesaget, ganz von seinem dem Innhalte des Stückes angemessenen Gefühle ab. Man siehet hieraus, daß es, ein Stück in seiner gehörigen Bewegung und richtig im Takte zu spielen, eben keine leichte Sache sey. Wenn dieses wäre, so würde es nicht so vielen daran fehlen. Bey denen, die es nicht aus Gründen erlernet haben, geschiehet es nur zufällig, wenn sie einmahl ein Stück in gehöriger Bewegung und richtig im Takte spielen, dahero sie auch öfters bey kleinen Vorfällen in Ungewißheit gerathen.

§. 20.

Ich will hier einige Beyspiele setzen, und versuchen, ob ich dadurch diese Sache deutlicher machen kann. Freylich kann ich nicht wissen, ob man mich allezeit so, wie ich es meyne, verstehen, den gehörigen Fleiß daran wenden, und es dahero auch so machen wird. Wenn ich bey dergleichen Uebungen selber seyn, nachhelfen und erklären könnte, wo es fehlte, wäre es freylich gut; da dieses aber nicht seyn kann, so will ich mich bemühen, alles so deutlich, und diesen schriftlichen Unterricht so brauchbar zu machen, als möglich. Erstlich wollen wir ein Beyspiel im $\frac{3}{4}$ Takte in mäßig geschwinder Bewegung vor uns nehmen; s. s)

s)





In diesem Beyspiel, welches eine mäßig geschwinde Bewegung erfordert, werden die Viertel, als die Glieder des Takts, alle besonders mit dem Fuße markiret. Wenn man alles nach vorhergegangener Anweisung in die zwey Viertel oder Glieder des Takts eingetheilet hat, so mache man sich ein Maaß zu diesen zwey Vierteln in einer mäßig geschwinden Bewegung, und wenn es auch das rechte nicht wäre, so binde man sich doch genau daran, und suche so viel möglich die Taktglieder oder Viertel einander gleich zu machen; kann man es nicht in Gedanken, so nehme man den Fuß zu Hülfe, indem man damit auf jedes Viertel oder Taktglied einen Schlag thut. Im ersten Takte kömmt der erste Schlag aufs Viertel, als das erste Taktglied; der zweyte Schlag kömmt aufs erste von den folgenden zwey Achteln, das zweyte wird durchs Aufheben des Fußes bezeichnet; diese machen das zweyte Glied aus. Die Schläge müssen einander nach dem einmal festgesetzten Maaße ganz gleich seyn; dahero höre man genau darauf, und mache diesen Takt mehreremahle, biß er recht ist. Im zweyten Takte hält man die halbe Note oder halben Schlag so lange, biß die zwey abgemessenen Schläge mit dem Fuße gemachet sind; alsdenn gehet man zum dritten und vierten Takt, welche eben so behandelt werden, als die ersten zwey. Im fünften Takte schlägt man auf das erste Achtel: eins; und auf das dritte: zwey; wenn diese zwey Schläge richtig sind, so ist das zweyte Achtel leicht zwischen die beyden Schläge, und das vierte Achtel hinter den zweyten Schlag zu setzen, daß immer ein Achtel in die Mitte zwischen die zwey Schläge, und folglich allezeit ins Aufheben des Fußes zu stehen kömmt. Da der sechste Takt wie der fünfte ist, und also acht Achtel in diesen beyden Takten auf einander folgen, so kann man die durchgehenden Achtel (dieses sind eben die, welche zwischen die Schläge zu stehen kommen,) darinnen deutlich machen lernen, zumahl wenn man sie öfters übt, und es nicht etwan mit den erstenmahle gut seyn lässet. Wenn man die Zeit zu diesen Achtel genau treffen will, so gewöhne man sich

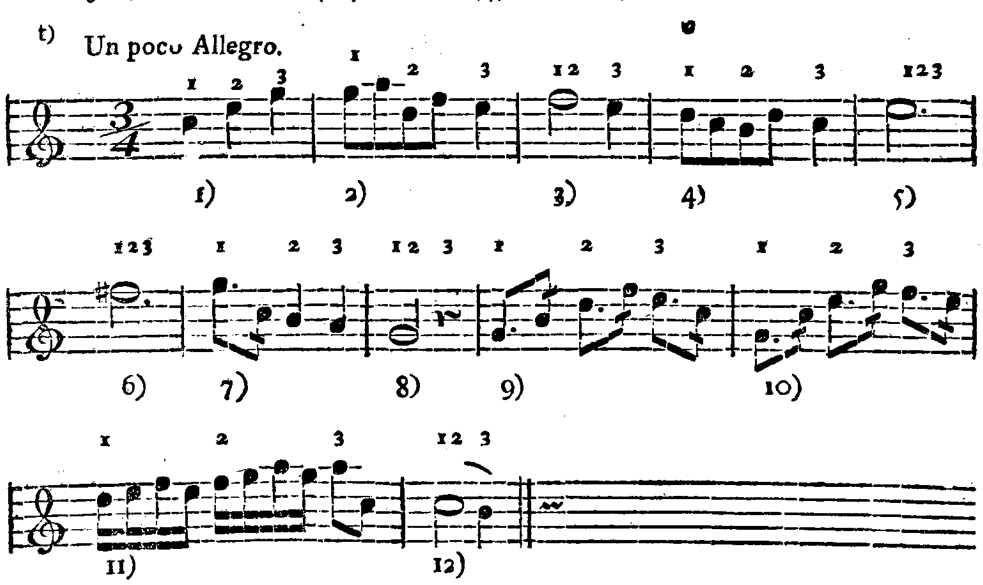
gleich

gleich anfangs, wenn man mit dem Schlage des Fußes ein Viertel bezeichnet, daß man den Fuß richtig bey der andern Hälfte des Viertels aufhebe, und also zwey gleiche Theile mache; hat man nun zwey Viertel im Takte, so kömmt, wenn man nehmlich alle Viertel markiret, der erste Schlag aufs erste Viertel, das Aufheben des Fußes auf die andere Hälfte des Viertels; der zweyte Schlag auf das zweyte Viertel, und das Aufheben des Fußes wieder auf die andere Hälfte des Viertels. Auf diese Art bekömmt man vier gleiche Theile, als: auf das Niederschlagen zählet man: **eins**; auf das Aufheben: **zwey**; auf das folgende Niederschlagen: **drey**; und auf das Aufheben: **viere**; **Eins** bezeichnet das erste Glied; **Zwey** gehet durch; **Drey** bezeichnet das zweyte Glied; und **Viere** gehet durch. Stehen nun gar natürliche Achtelnoten da, wie hier, so ist es desto leichter, und nun werden alle Noten durchs Niederschlagen und Aufheben des Fußes bezeichnet. Kommen Sechzehntheile vor, wie im siebenden Takte, so zählet man hier erst durch den Schlag mit dem Fuße auf das erste Sechzehntheil, **eins**; hebet den Fuß bey dem dritten Sechzehntheil, als der andern Hälfte dieses Viertels oder Gliedes, auf, und schläget nun das zweyte Glied auf das folgende erste Sechzehntheil, und zählet, **zwey**; und hebet den Fuß wieder beym dritten Sechzehntheil, als der andern Hälfte des zweyten Gliedes, auf, das zweyte und vierte Sechzehntheil gehet durch. Im achten Takte kömmt der erste Schlag auf das Viertel, und der zweyte auf die Pause, welche eben in das Niederschlagen und Aufheben getheilet wird, wie das erste Viertel. Im neunten, zehenden, eilften, zwölften und dreyzehnten Takte verfähret man, wie in den fünf ersten. Der vierzehnte Takt hat wieder Sechzehntheile, bey welchen der erste Schlag auf das erste Sechzehntheil kömmt, beym dritten hebt man den Fuß auf, und schläget beym folgenden ersten Achtel zum zweytenmale nieder und hebt beym zweyten Achtel den Fuß wieder auf. Der funfzehende und sechzehnde Takt ist wie der siebende und achte. Im siebenzehnden Takte schläget man das erste Glied auf das erste Viertel nieder, hebt in der Mitte dieses Viertels den Fuß auf; schläget das zweyte Glied auf den Punkt nieder, und hebt den Fuß beym letzten Achtel wieder auf, und machet es so, daß das Niederschlagen und Aufheben immer gleiche Theile machen. Das erste Viertel im achtzehnden Takte, bekömmt den Schlag als das erste Glied, in der Mitte hebt man den Fuß wieder auf, und nun kömmt der zweyte Schlag aufs zweyte Viertel, in dessen Mitte man wieder den Fuß aufhebet, um es mit den folgenden zwey Takten eben so zu machen, als mit den zwey vorhergehenden. Die letzten vier Takte sind auch schon da gewesen. Sollten in einem Allegro, oder Allegro moderato viele Rückungen, und besonders zu Anfange vorkommen, so wird der Uebende wohlthun, wenn er zuerst lauter Achtel markiret, damit er die Rückungen besser und sicherer treffen könne. Hat er sich aber in oben angezeigter Art, wo man durch das Niederschlagen und

Aufheben des Fußes jedesmahl zwey Achtel bezeichnet, genugsam geübet, so hat er nicht nöthig, alle Achtel durch das Niederschlagen des Fußes zu markiren. Was Rückungen sind, wird im Capitel von der Sprache, in der dreyzehnten Regel gesaget werden. Wenn man nun auf diese Art das Niederschlagen und Aufheben des Fußes in den einzelnen Gliedern des Taktes richtig machen kann, so wird es alsdenn nicht schwer seyn, es auf ganze Takte anzuwenden, als hier im $\frac{2}{4}$ Takt: an statt, daß man auf jedes Viertel mit dem Fuße niederschläget, so schlägt man nur auf das erste Viertel nieder, und hebet den Fuß beym zweyten Viertel, als dem zweyten Taktgliede, wieder auf, daß also das erste Glied durchs Niederschlagen, und das zweyte durchs Aufheben des Fußes bezeichnet wird.

§. 21.

Wie man im $\frac{2}{4}$ Takt, wo man auf jedes Viertel oder Taktglied mit dem Fuße niederschläget, verfähret, so verfähret man auch im $\frac{3}{4}$ Takte. Alles, was hier ein Viertel gilt, wird mit dem Schlage des Fußes auf oben angezeigte Art bezeichnet. Man versuche das Beyspiel unter t)



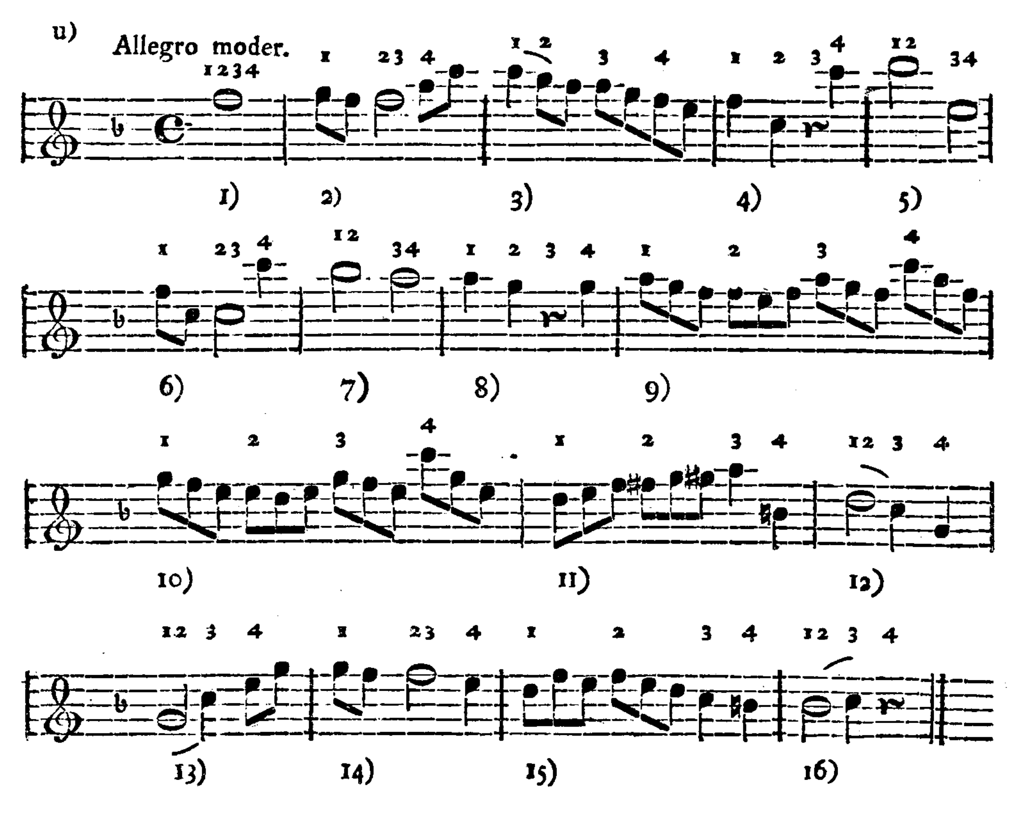
Wenn man die Eintheilung der Noten in die drey Viertel oder Glieder des Takts in Ordnung gebracht hat, so bestimme man sich zu diesen drey Gliedern eine mäßige und zu einer ruhigen Freude passende Bewegung, durch drey gleiche Schläge, binde sich fest daran, und wenn man nach herausgebrachten Takte den Innhalt des Stückes einsiehet, so richte man alsdenn seine Bewegung darnach ein, und verfahre in allen, wie beym $\frac{2}{4}$ Takte gelehret worden. Im ersten Takte

Takte dieses Beyspiels lassen sich die drey Schläge mit dem Fuße auf die drey Glieder des Takts sehr leichte anbringen, weil es lauter Viertel sind, welche eben die Glieder des Taktes bestimmen. Im zweyten Takte kömmt der erste Schlag aufs erste Achtel, das zweyte gehet durch, oder kömmt aufs Aufheben des Fußes. Der zweyte Schlag kömmt aufs dritte Achtel, das vierte gehet durch; der dritte Schlag kömmt aufs letzte Viertel. Der dritte Takt fängt sich mit einer halben Note an, welche zwey Viertel oder zwey Glieder dieses Taktes gilt, diese halte man so lange, biß zwey Schläge nach der festgesetzten Bewegung mit dem Fuße darauf gemachet sind; auf das folgende Viertel kömmt der dritte Schlag. Der vierte Takt ist wie der zweyte. Im fünften Takte, wo eine halbe Note mit einem Punkte stehet, welche zusammen drey Viertel gilt, halte man diese Note so lange, biß man nach der angenommenen Bewegung drey gleiche Schläge mit dem Fuße gethan hat. Der sechste Takt ist eben so. Der siebende Takt hat fornen ein Achtel mit dem Punkt, worauf ein Sechzehntheil folget; bey dieser Figur, die das erste Glied oder Viertel ausmachet, kömmt der Schlag auf das Achtel, und wird so lange gehalten, biß man den zweyten Schlag aufs folgende Viertel thun will, aber noch ehe man ihn thut, läßt man kurz vorher, so kurz als möglich, das Sechzehntheil hören. Daß die kurzen Noten in dergleichen Figuren sehr kurz gespielet werden müssen, wird weiter unten gesaget werden; man hält nähmlich das Achtel mit dem Punkte beynahe eben so lange als ein ganzes Viertel, und läßt zwischen dem folgenden Viertel nur eben so viel Raum, daß die kurze Note kaum hineingedränget werden kann. Diese Behandlung gilt auch bey dergleichen Figuren, die aus Sechzehntheilen und Zweyunddreyßigtheilen bestehen. Man lese hierzu die im siebenden Capitel zur achten Regel gemachte Anmerkung. Der dritte Schlag kömmt aufs letzte Viertel. Der halbe Schlag im achten Takte wird wieder so lange gehalten, biß die zwey Viertel, die er gilt, mit dem Fuße markiret sind; bey dem dritten Schlage wird nicht gespielet, weil eine Pause da stehet, welche das dritte Glied ausmachet; man thut also den Schlag mit dem Fuße, und wartet so lange, biß die Zeit des dritten Gliedes vorbey ist. Im neunten und zehnden Takte kommen wieder Figuren mit Punkten vor, bey welchen eben das beobachtet wird, was von der einzelnen Figur im siebenden Takte gesaget worden. Im eilften Takte, welcher Sechzehntheile enthält, kömmt der erste Schlag aufs erste Sechzehntheil, die übrigen drey müssen in der Zwischenzeit, ehe der zweyte Schlag kömmt, fertig gemachet werden; da die folgende Figur, als das zweyte Glied, wieder aus Sechzehntheilen bestehet, so wird eben so damit verfahren, wie mit der ersten. Der dritte Schlag kömmt auf das erste Achtel des dritten Gliedes, das andere gehet durch. Mit dem zwölften Takte verfähret man, wie mit dem dritten; u. s. w. Wenn man dieses genugsam geübet hat, so wird man auch in dieser Taktart im Stande seyn, an statt einzelner Viertel oder Glie-

der, ganze Takte durch das Niederschlagen des ersten Viertels, und das Aufheben der zwey übrigen, zu bezeichnen. Man zählet nehmlich beym Niederschlage auf das erste Viertel: Eins; und indem man den Fuß ein wenig nach der rechten Seite aufhebet: zwey; und ihn von da wieder ein wenig nach der linken Seite beweget: drey; damit drey gleiche Theile herauskommen.

§. 22.

Nun wollen wir noch ein Beyspiel im C, oder Viervierteltakte vor uns nehmen, in welchem zwar nichts neues vorkömmt, als daß in jedem Takte vier Viertel enthalten sind; sonst wird alles so gemacht, wie im vorhergehenden; s. u)



Wenn man in diesem Beyspiel eine mäßig geschwinde Bewegung fest gesetzet hat, so schlage man beym Angeben dieser langen Note im ersten Takte, welches ein ganzer Schlag oder eine ganze Note ist, und die vier Viertel oder vier Glieder des Takts enthält, mit dem Fuße nieder, und zähle: Eins; halte die Note

Note so lange fort, biß nach dem zu Anfange genommenen Maaße, vier Schläge darauf gethan sind. Auf das erste Achtel im zweyten Takte kömmt der erste Schlag, das zweyte Achtel kömmt aufs Aufheben des Fußes; auf die halbe Note der zweyte und dritte Schlag, und auf das folgende Achtel der vierte Schlag, und das Aufheben des Fußes bezeichnet das letzte Achtel. Im dritten Takte kömmt der erste Schlag auf das erste Viertel; der zweyte, auf das folgende Achtel; der dritte und vierte Schlag auf das erste und dritte von den letzten vier Achteln. Die zwey Viertel im vierten Takte bekommen die ersten zwey Schläge; die Pause, den dritten, und das letzte Viertel oder Glied, den vierten Schlag. Im fünften Takte sind zwey halbe Noten, da jede zwey Viertel oder Taktglieder gilt; kommen also auf jede zwey Schläge. Der sechste Takt ist wie der zweyte. Der siebende, wie der fünfte, und der achte, wie der vierte. Im neunten, zehenden und eilften Takte kommen Triolen, da jede ein Viertel oder Taktglied gilt, vor; allezeit auf die erste Note der Triole kömmt der Schlag. Man zählet in dem einmahl genommenen Maaße die Schläge genau fort, und richtet die drey Noten der Triole so ein, daß sie eben die Zeit von einem Taktgliede oder Schlage zum andern genau ausfüllen, doch so, daß eine Note so lang werde als die andere. Da die folgenden Takte den vorhergehenden sehr ähnlich sind, so sind sie auch leicht zu machen, dahero übergehe ich sie. Alles übrige, was im $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takte gesaget worden, kann auch hier angewendet werden. Wenn man in dieser Taktart ganze Takte markiren will, so verfähret man also: Wenn man die Bewegung nach einem bestimmten Maaße eingerichtet hat, so schlägt man bey dem ersten Viertel, da man anfängt zu spielen, mit dem Fuße nieder, und bemerket das zweyte entweder in Gedanken, indem man den Fuß liegen lässet, oder man machet noch eine kleine Bewegung mit dem Fuße niederwärts; das dritte Glied wird durch das Aufheben des Fußes bezeichnet und das vierte durch eine Seitenbewegung des aufgehobenen Fußes; daß also die ersten zwey Viertel oder Glieder, als die erste Hälfte des Takts, durchs Niederschlagen, und die andern zwey Glieder, als die andere Hälfte, durchs Aufheben des Fußes, also zusammen als vier gleiche Theile bemerket werden.

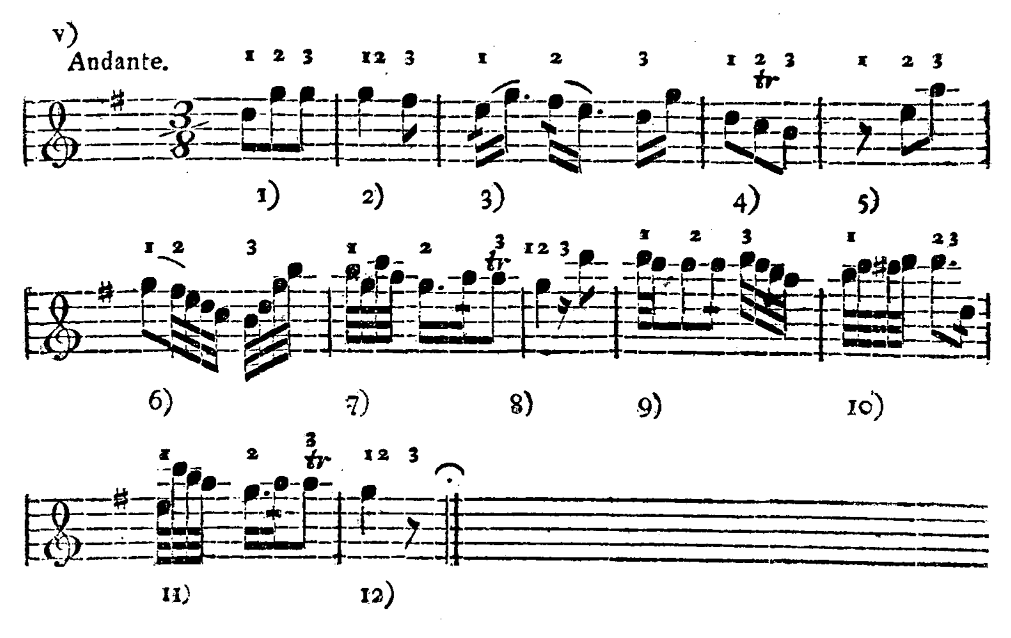
§. 23.

Da schon im fünften Paragraphen dieses Capitels von C oder ₵ Takt geredet worden, so will ich hier weiter nichts davon erinnern, als daß man die halben Schläge in dieser Taktart, so, wie im $\frac{2}{4}$ Takt die Viertel mit dem Fuße markiret; oder will man es in ganzen Takten thun, so machet man aus jedem Takt zwey Theile, einen im Niederschlag, den andern im Aufheben. Wenn man sich in den beschriebenen Taktarten genugsam geübet hat, so wird man sich auch leicht in den $\frac{6}{4}$ Takt finden lernen. Wenn man in dieser Takt-

art ganze Takte markiren will, so nimmt man drey Glieder im Niederschlag, und drey im Aufheben des Fußes. In der Hoffnung, daß man diese Taktart ohne weiteres Beyspiel wird machen können, so lasse ich es dabey bewenden, zumahl da ich beym $\frac{6}{8}$-Takt, welcher eben so viel Glieder hat, und eben so behandelt wird, obgleich die Glieder an statt der Viertel nur Achtel sind, mehr davon zu sagen gedenke. Auch den $\frac{3}{1}$ und den $\frac{3}{2}$ Takt übergehe ich, weil man ihn eben so markiret, als den $\frac{3}{4}$ Takt, nur daß die Glieder im ersten ganze Noten oder Schläge, und im zweyten halbe Noten oder Schläge sind. Wir gehen dahero weiter zu denen Taktarten, deren Glieder Achtelnoten sind.

§. 24.

Zuerst den ($\frac{3}{8}$) Dreyachtel Takt. Er bestehet aus drey Gliedern oder Achteln, und wird eben so behandelt, als der $\frac{3}{4}$ Takt, s. v.



Man theile die in diesem Beyspiele vorkommenden Noten und Figuren in lauter Achtel ein, und zähle davon drey auf jeden Takt; bestimme die Bewegung und das Zeitmaaß nach dem überschriebenen Worte: Andante; welches eine zwischen Cantabile und Allegretto stehende und folglich etwas langsame Bewegung anzeiget, so gut, als es sich für den, der nicht gleich beym ersten Ansehen den Innhalt des Stücks errathen kann, thun lassen will, binde sich fest an das einmahl

mahl genommene Maaß, und schlage beym Angeben des ersten Gliedes oder Achtels mit dem Fuße nieder, und so verfahre man auch mit dem zweyten und dritten, und suche aufs genaueste mit dem Fuße einen Schlag zu machen wie den andern, damit die drey Glieder oder Achtel einander ganz gleich werden. Im zweyten Takte kömmt der erste Schlag mit dem Fuße aufs Viertel, auf dessen erste Hälfte das erste Taktglied gezählet wird; auf die andere Hälfte, als das zweyte Glied, kömmt der zweyte Schlag, und auf das darauf folgende Achtel, der dritte Schlag. Bey denen im dritten Takte punktirten Figuren, wo der Punkt hinter der zweyten Note stehet, wird umgekehrt eben das, was bey denen Figuren, die den Punkt hinter der ersten Note haben, beobachtet werden muß, beobachtet; nehmlich die kurzen Noten werden sehr kurz gemacht, doch richtet man sich dabey nach dem Gesange; wenn der Gesang sanft und schmeichelhaft seyn soll, so macht man bey dergleichen Figuren die kurze Note nicht so hastig. Wenn der Componist sein eigentliches Gefühl bey dergleichen Figuren mit einem oder mit zwey Punkten niederschriebe, so würde diese so ungewisse Regel wegfallen. Der Schlag des Fußes kömmt hier anf das Zweyunddreyßigtheil, welches geschwind an das folgende Sechzehntheil mit dem Punkte gebunden wird, und welche beyde das erste Taktglied ausmachen; bey dem zweyten Gliede verfähret man eben so, und auf das erste Sechzehntheil von den zwey letztern in diesem Takte, kömmt der dritte Schlag, und das letzte Sechzehntheil markiret der Fuß im Aufheben. Der vierte Takt wird wie der erste behandelt. Im fünften Takte schläget man auf die Pause, als das erste Taktglied, und zählet: **Eins**; auf die beyden folgenden Achtel kommen die übrigen zwey Schläge; dabey suchet man Noten und Pause von gleicher Länge zu machen, damit immer das zu Anfange bestimmte Maaß bleibe. Der sechste Takt hat forne ein Achtel, als das erste Glied, worauf der Schlag kömmt; der zweyte Schlag kömmt auf das erste von den vier Zweyunddreyßigtheilen, welche ein Achtel und folglich das zweyte Glied ausmachen; diese vier Noten müssen von den zweyten bis zum dritten Schlag fertig und einander gleich gemachet werden; die letztern viere, als das dritte Glied, werden eben so behandelt. Im siebenden Takte bestehet die erste Figur, als das erste Taktglied oder Achtel wieder aus Zweyunddreyßigtheilen, auf deren erstes der Schlag kömmt; der zweyte Schlag kömmt auf das folgende Sechzehntheil mit dem Punkte, die dazu gehörige kurze Note wird so behandelt, wie schon oft gesaget; das letzte Achtel bekömmt als das dritte Taktglied, den dritten Schlag. Damit die drey Achtel in diesem Takte, als die drey Glieder desselben ganz gleich werden, muß sich der Anfänger gefallen lassen, ihn öfters zu machen. Im achten Takte markiret man das erste Glied auf das Viertel, und weil es zwey Glieder dieser Taktart enthält, so hält man den Ton so lange, biß der zweyte Schlag vollbracht ist; der dritte Schlag kömmt auf die Sechzehntheilpause, und die dazu gehörige Sechzehntheilnote wird im

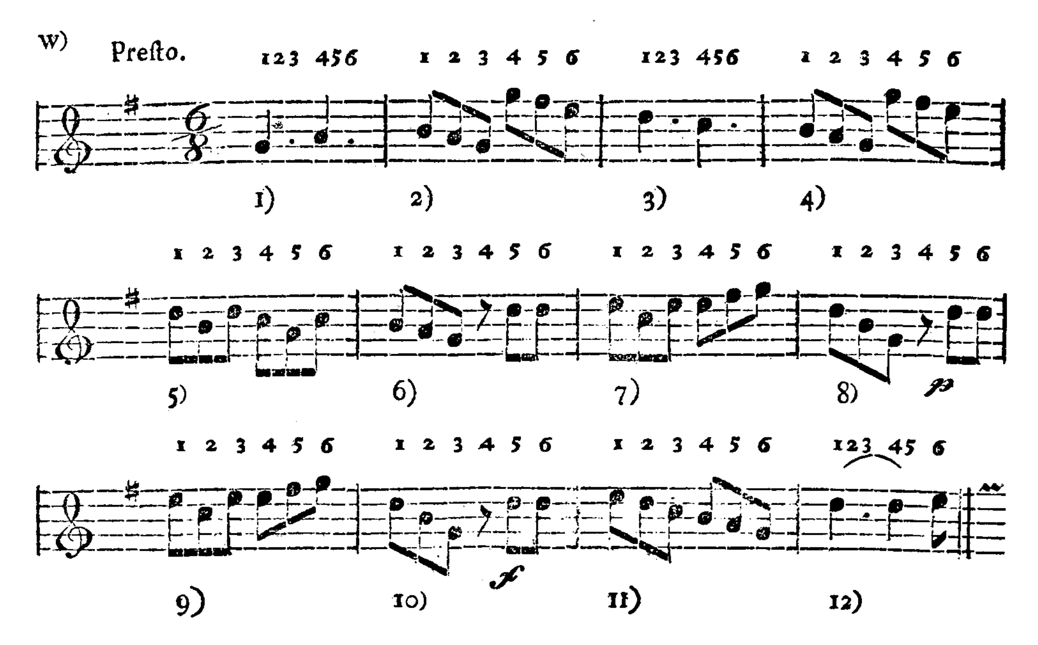
Auf-

Aufheben des Fußes gespielet. Im neunten Takte kömmt eine Rückung vor; der Schlag kömmt auf das erste Zweyunddreyßigtheil, welche beyde so geschwind gemachet werden, daß im Aufheben des Fußes das folgende Achtel angegeben wird, wovon die Hälfte, als ein Sechzehntheil, zum ersten Gliede gehöret; man hält dieses Achtel fort, und thut nunmehro den zweyten Schlag auf dessen andere Hälfte, als die erste und gute Note des zweyten Gliedes, welche gute Note durch einen Hauch markiret wird, wie in dem Capitel von der Sprache gelehret wird, damit man deutlich höre und fühle, wo sich das zweyte Glied anfängt; das dritte bestehet wieder aus Zweyunddreyßigtheilen, und wird so behandelt, wie im vorhergehenden Takte gesaget worden. Der zehende Takt hat wieder vier Zweyunddreyßigtheile, auf deren erstes der Schlag kömmt; der zweyte Schlag kömmt auf das folgende Achtel mit dem Punkte, auf welchen man so lange hält, bis der dritte Schlag auf den Punkt gemachet ist; das letzte zu dem dritten Gliede gehörige Sechzehntheil kömmt ins Aufheben des Fußes. Der eilfte Takt ist wie der siebende. Die Behandlung des im zwölften Takte stehenden Viertels, ist wie im zweyten und achten Takte, worauf nehmlich die zwey ersten Schläge geschehen, und der dritte Schlag kömmt auf die Pause. Die öftere Uebung wird auch hier den Meister machen. Will man auch hier ganze Takte markiren, welches man so beym geschwinden Zeitmaaße zu thun gezwungen ist, weil man da eben der Geschwindigkeit wegen nicht alle Glieder einzeln markiren kann, so verfähret man dabey eben so, wie beym $\frac{3}{4}$ Takt, nur daß hier die Glieder des Takts Achtel sind. Ist aber das Zeitmaaß in sehr geschwinder Bewegung, so tritt man beym ersten Gliede nieder, läßt den Fuß beym zweyten liegen, und hebt ihn erst beym dritten Gliede wieder auf.

§. 25.

Nun wollen wir noch ein Beyspiel im $\frac{6}{8}$ Takte vor uns nehmen; den $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt übergehe ich, weil sie ihren Grund im $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takte haben. Bey der Eintheilung des $\frac{6}{8}$ Taktes macht man alle Noten und Figuren zu Achtel, und markiret sie eben so, wie im $\frac{3}{8}$ Takte, wenn es die Bewegung erlaubet, und nicht zu geschwind ist; aber bey gegenwärtigem Beyspiel will es sich nicht thun lassen, man thut dahero besser, man markiret ganze Takte, indem man die Hälfte des Takts auf den Niederschlag, und die andere Hälfte im Aufheben nimmt. Der Anfänger kann es zwar wohl erst nach einer langsamen Bewegung studiren, und dabey alle Achtel markiren, biß er es heraus hat, alsdenn aber muß er es nach und nach geschwinder spielen, biß er fühlet, daß er das rechte Maaß habe, dabey er denn ganze, oder doch wenigstens halbe Takte markiren muß; s. w)
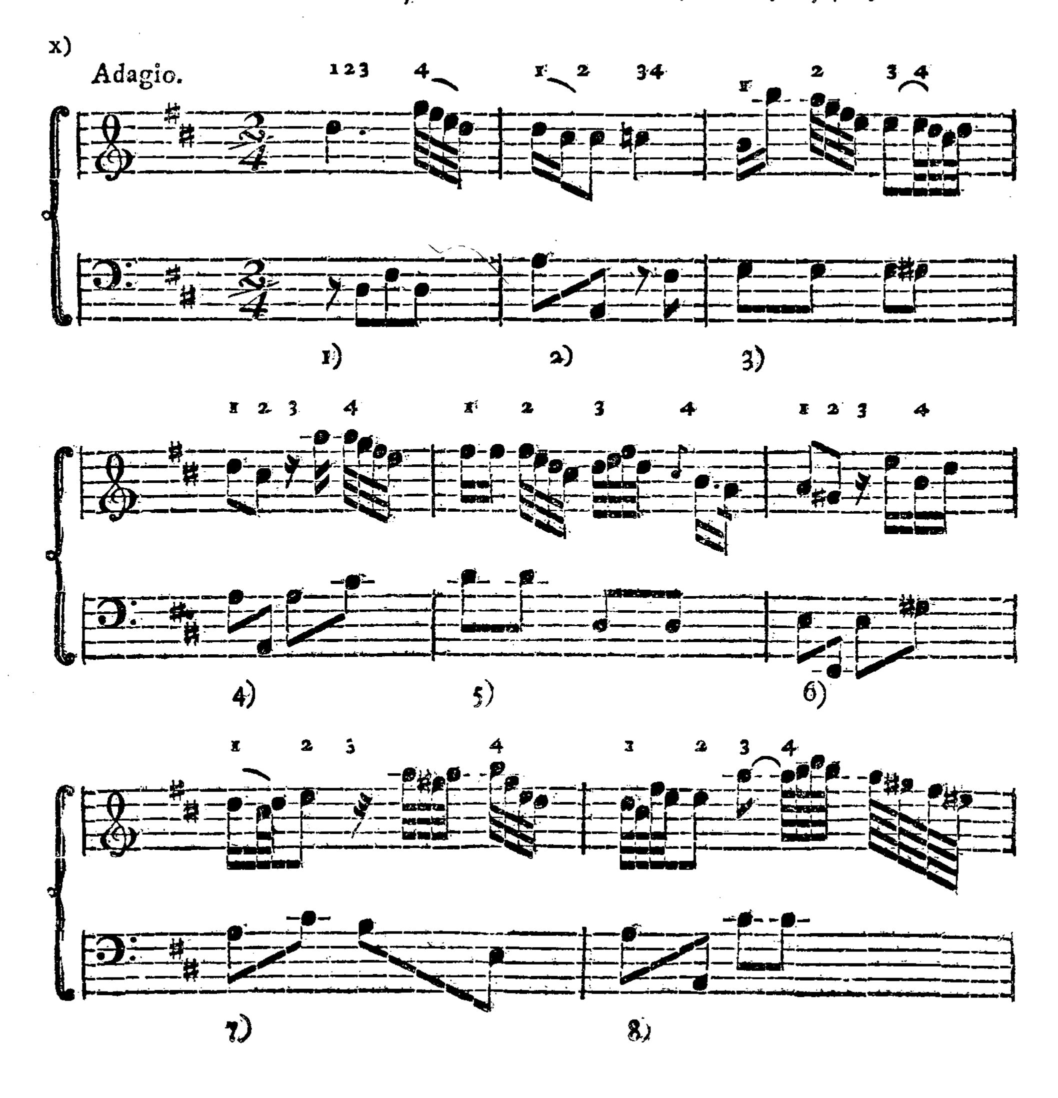
w) Presto

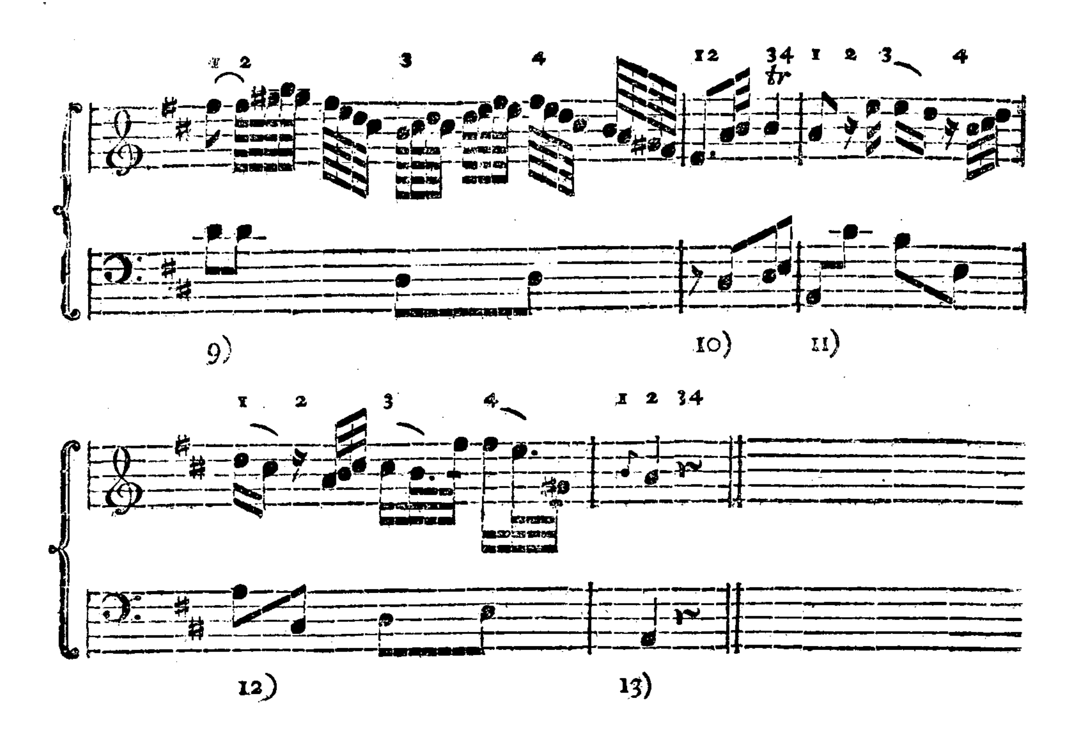


Wenn man also dieses Beyspiel zuerst in einer langsamen Bewegung spielen will, so markiret man alle Achtel oder Glieder des Takts mit dem Fuße; als hier im ersten Takte stehet zuerst ein Viertel mit einem Punkt, welches drey Achtel gilt, diese schläget man mit dem Fuße, indem man die Note so lange hält, biß diese drey Achtel nach einem angenommenen Maaße darauf gezählet sind; die übrigen drey Glieder bestehen wieder in einem Viertel mit dem Punkt, und dieses wird eben so behandelt, wie das vorhergehende. Im zweyten Takte stehen lauter Achtel oder Taktglieder, welche alle einzeln mit dem Fuße markiret werden, daß sechs gleiche Theile herauskommen. Der dritte, vierte und fünfte Takt sind den vorhergehenden gleich. Im sechsten Takte stehen forne drey Achtel, diese bezeichnet man wieder mit drey Fußschlägen, der vierte kömmt auf die Pause, der fünfte und sechste auf die folgenden zwey Achtel. Das übrige ist dem vorhergehenden gleich, und also leichte zu machen. Nimmt man aber das Maaß geschwinder, so kann man, wie schon gesaget, die einzelnen Achtel nicht markiren, sondern man nimmt erstlich halbe Takte, und verfähret damit wie im $\frac{3}{8}$ Takte. Macht man es aber in einer sehr geschwinden Bewegung, so markiret man ganze Takte, nehmlich drey Achtel, als die erste Hälfte im Niederschlag, und drey Achtel, als die andere Hälfte im Aufheben. Auf diese Art werden zwey Theile daraus, wie gleich im ersten Takte dieses Beyspiels zu sehen, wenn man beym ersten Viertel mit dem Punkte niederschläget, und beym andern Viertel mit dem Punkte aufhebet, und jedesmahl drey Achtel in Gedanken zählt.

§. 26.

Dieses wäre nun vom geraden und ungeraden Takte gesaget, dessen Glieder Viertel oder Achtel sind, wie man dieselben entweder einzeln, oder in ganzen Takten nach einer geschwinden, oder auch nur mäßig geschwinden Bewegung markiren solle. Beym Adagio im $\frac{2}{4}$ und C Takt verfähret man aber anders, indem man die darinnen befindlichen Noten und Figuren nicht in Viertel, sondern in Achtel theilet, und also auch nur Achtel markiret. Diese Behandlung wird durch die Begleitung, welche mehrentheils aus Achteln bestehet, sehr erleichtert. Ein Beyspiel im $\frac{2}{4}$ Takt wird es deutlicher machen; s. x)





Obgleich dieses Beyspiel im $\frac{2}{4}$ Takte stehet, so werden hier, der langsamen Bewegung wegen, doch keine Viertel, sondern nur Achtel markiret; um diese sicherer treffen zu können, habe ich den Baß, der mehrentheils Achtel enthält, beygefüget. Wollte man Viertel markiren, so würde der vielen und gar zu verschiedenen Figuren wegen, in einer so langsamen Bewegung, leicht Irrung entstehen können; daher macht man kürzere Theile daraus, und theilet alles in Achtel, um es leichter und besser übersehen zu können. Im ersten Takte hält man das Viertel mit dem Punkt so lange, biß man die drey Achtel, die es gilt, und welche hier als Taktglieder angenommen werden, mit dem Fuße nach einer langsamen Bewegung geschlagen hat; die folgenden vier Zweyunddreyßigtheile geben das vierte Achtel, bey welchen man das erste mit dem Fuße markiret, und alle viere in der Zeit eines Achtels endiget. Im zweyten Takte kömmt der Schlag auf das erste Sechzehntheil das andere kömmt ins Aufheben des Fußes; der zweyte Schlag kömmt aufs Achtel, und der dritte und vierte aufs folgende Viertel. Im dritten Takte kömmt wieder der erste Schlag aufs erste Sechzehntheil, das andere, als die andere Hälfte dieses Taktgliedes, kömmt ins Aufheben des Fußes; der zweyte Schlag kömmt aufs erste von den vier Zweyunddreyßigtheilen, das andere folget vor dem Aufheben des Fußes, wodurch die

übrigen zwey bezeichnet werden; der dritte Schlag kömmt aufs folgende Achtel, und das letzte aus vier Zweyunddreißigtheilen bestehende Glied wird so behandelt, wie das zweyte in diesem Takte. Im vierten Takte stehen forne zwey Achtel, als zwey Taktglieder, worauf zwey Schläge mit dem Fuße gemachet werden; der dritte Schlag kömmt auf die Sechzehntheil Pause, das folgende und zu diesem Gliede gehörige Sechzehntheil kömmt ins Aufheben des Fußes; das vierte Glied, welches aus vier Zweyunddreyßigtheilen bestehet, wird so behandelt, wie die vorhergehenden dieser Art. Da die folgenden Takte viel Aehnlichkeit mit den vorhergehenden haben, so übergehe ich sie; nur den neunten Takt will ich noch mitnehmen. Der erste Schlag kömmt hier aufs erste Achtel; der zweyte, auf das erste Vierundsechzigtheil, die andern drey müssen noch vor dem Aufheben des Fußes fertig gemachet werden, auf welches die folgenden vier Vierundsechzigtheile kommen; die acht Vierundsechzigtheile machen das zweyte Glied in diesem Takte; das dritte hat wieder acht Vierundsechzigtheile, und das vierte auch; beyde werden so behandelt, wie das zweyte. Alles übrige ist schon da gewesen. Ganze Takte markiret man bey einer so langsamen Bewegung nicht, oder man müßte es denn schon sehr in der Gewalt haben. Was nun hier vom $\frac{2}{4}$ Takte gesaget worden, gilt auch im C Takt. Ein Adagio im $\frac{3}{4}$ Takt wird selten so gesetzet, daß man die Viertel in Achtel zu theilen nöthig hätte, sondern man markiret nur Viertel nach einer langsamen Bewegung. Nun will ich dieses Capitel schließen, mit der Bitte, die darinne enthaltene Weitläuftigkeit gütigst zu verzeihen. Ich that es dem Anfänger zu Gefallen, welchem zuerst alles schwer wird, wenn er zumahl eines deutlichen Unterrichtes zu genießen keine Gelegenheit hat. Ich bin gewiß überzeuget, wenn man dieses alles nicht umsonst gesagt zu seyn glaubt, und es auf die angezeigte Art fleißig und oft übet, daß man den erwarteten Nutzen davon haben wird. Sollten die darinnen enthaltenen Beyspiele in Absicht auf den Gesang nicht jedermanns Beyfall erhalten, so dienet zur Nachricht, daß ich sie nicht als Muster des Gesanges, sondern nur als Beyspiele, Eintheilung der Noten und Takt daraus zu erlernen, gab. Ueber dieses singt auch nicht Einer wie der Andere.



Das sechste Capitel.

Vom Ton und von der reinen Intonation.

§. 1.

Da der Ton, sowohl bey Instrumentisten, als bey Sängern, ein zum guten Vortrage vorzügliches Stück ist, so kann man nicht Fleiß genug anwenden, denselben so schön, als nur immer möglich zu erhalten. Daß ein dumpfiger, stumpfer und hölzerner Ton nicht der rechte, und daß ein solcher dem guten Vortrage sehr nachtheilig sey, ist einem jeden bekannt. Der Sänger muß freylich den Ton nehmen, wie ihm die Natur denselben gegeben hat; er kann aber auch den besten Ton verderben, wenn er ihn durch die Nase und zwischen die Zähne presset, oder ihn durch besondere Richtung des Halßes und Mundes, verstellet. Hat aber der Instrumentist einen schlechten Ton, so lieget die Schuld an ihm, denn der gute Ton hängt ganz von seiner Geschicklichkeit ab; dabey kömmt aber freylich auch sehr viel aufs Instrument an. Ein schlechtes Instrument kann keinen guten Ton geben.

§. 2.

Da nicht alle Menschen einerley Tonart lieben, sondern immer darinnen verschieden sind; denn einer liebet einen starken vollen, aber eben nicht hellen und klingenden; ein anderer einen starken und schreyenden; ein anderer einen dünnen, spitzigen und scharfen; ein vierter einen dünnen und matten Ton, u. s. w., so kann man auch keine Tonart, die für allgemein schön anerkannt werden könnte, festsetzen. Wenn der Ton helle, klingend und gefällig ist, wird er zwar den meisten, aber doch gewiß nicht allen so gefallen, daß nicht hier und da etwas daran auszusetzen seyn sollte. Dieses beweiset, daß der Ton Geschmacks-Sache sey. Ich habe gar oft erfahren, daß der eine einen Ton für schön hielt, den der andere nicht ausstehen konnte. Dahero ist es schwer, wo nicht gar unmöglich, den schönen Ton für einen jeden genau zu bestimmen. Ich sage: das einzige Muster, wornach der Instrumentist seinen Ton bilden müsse, ist eine schöne Menschenstimme; und nach meinem Gefühl, ist eine schöne Menschenstimme die, welche hell, voll und klingend, von männlicher Stärke, aber nicht kreischend; sanft, aber nicht dumpfig ist; kurz! diejenige Menschenstimme ist für mich schön, die viel Metall hat, voll, singend, sanft und biegsam ist.

§. 3.

Ein jedes Instrument richtet sich nach derjenigen Stimme, die ihm am angemessensten ist, als: Flöte, Oboe, Violine, bildet sich nach einem schönen Diskant und Alt; Viole, Violoncello, Fagott, nach einer schönen Alt, Tenor und Baßstimme. Da nun dieser genannte Ton ohnstreitig bey dem Menschen am vollkommensten zu finden, so muß auch das Instrument, das diesem Tone am nähesten kommen kann, den vollkommensten Ton haben.

§. 4.

Die Flöte macht starken Anspruch darauf, aber nicht mit einem stumpfen und dumpfigen, oder hölzernen, sondern nach oben beschriebener Weise beschaffenen Tone; jener taugt hierzu nicht. Es ist auch nicht genug, wenn man nur einige Töne hell und schön machen kann, und die übrigen matt und stumpf lassen muß. Dieses verursachet eine Ungleichheit, die jedem Ohr unangenehm ist. Gleichheit des Tones in allen Tonleitern, bey einem hellen und singenden Tone, ist freylich eines der vorzüglichsten Stücke auf der Flöte, wird aber seiner Schwierigkeiten wegen selten gefunden. Es ist aber doch möglich, in der tiefen Octave dieses Instruments, eine ziemliche Gleichheit der Töne zu erhalten; aber nur für diejenigen, die einen metallenen Ton haben, und die das Mundloch sehr weit zuzudecken gewohnt sind; diese werden mit der dazu gehörigen und an seinem Orte zu findenden Fingerordnung die Töne $\bar{c}$, $\bar{b}$ und $\bar{as}$, den andern beynahe ganz gleich machen können; nur das gis will nicht so gut gehorchen, doch kann man etwas thun. Auf einer Flöte mit für diese Töne angebrachten Klappen, ist es wohl möglich, aber diese meyne ich hier nicht.

§. 5.

Ein stumpfer Ton ist freylich auf der Flöte eher gleich zu machen, als ein heller, denn da vereiniget sich stumpf mit stumpf, und nun wird alles stumpf, und folglich gleich. Wer bey einem hellen, metallenen Tone eine gehörige Gleichheit durchs ganze Instrument hat, hat viele Vorzüge vor andern, die das nicht haben, und es habens viele nicht. Viele glauben, es sey nicht möglich, die auf der Flöte von Natur stumpfen Töne so helle zu machen, als die übrigen; aber viel davon ist möglich, nur muß die Flöte, der Ansatz und das Ohr gut seyn. Daß dieses alles nur die unterste Octave angehe, ist schon gesagt; in der obern hat man von Natur mehr Gleichheit, ist dahero auch weit leichter gleich zu machen.

§. 6.

Wenn man nun dieses alles zu machen im Stande ist, so muß man sich bemühen, auch eine Gleichheit zwischen Höhe und Tiefe machen zu lernen, damit nicht etwa die Höhe alleine, und die Tiefe gar nicht gehöret werde, wie es oft geschiehet; in diesem Falle wird entweder in der Höhe zu stark geblasen, oder das Mundloch wird nicht genug bedecket; dieses macht eine schreyende Höhe und dumpfige Tiefe, und die reine Intonation leidet dadurch, indem nicht nur die Gleichheit zwischen Höhe und Tiefe, sondern auch die Reinigkeit der Intervallen unter sich, auch auf einem gut gestimmten Instrumente, verlohren gehet.

§. 7.

Diese Gleichheit muß dahero so beschaffen seyn, daß die Tiefe so stark, als die Höhe gehöret werde. Auch muß man hier die Regel: daß die Tiefe stark und die Höhe schwach seyn müsse; nicht so verstehen, wie einige thun, die die Tiefe mit aller Gewalt anblasen, und die Höhe dagegen so schwach machen, daß nicht nur das erwähnte Verhältniß zwischen Höhe und Tiefe, sondern auch die reine Intonation verdorben wird; denn die Tiefe wird zu hoch, und die Höhe zu tief. Es ist zwar wahr, daß die hohen Töne der Flöte weit stärker durchdringen, als die in der Tiefe, dahero ist es wohl nöthig, daß die tiefen Töne mit mehrerer Kraft hervorgebracht werden müssen; aber dieses Stärker- und Schwächermachen muß von keiner Seite übertrieben werden, sonst kömmt man immer wieder in den vorigen Fehler. Ein gebildetes und richtig gewöhntes Ohr, wird leicht entscheiden können, um wie viel die hohen Töne, um mit der untersten Octave eine Gleichheit zu erhalten, schwächer gespielet werden müssen. Wenn ich sage: daß die Töne in der Tiefe stärker gemachet werden müssen; so muß man nicht glauben, daß dieses alleine durchs Starkblasen bewerkstelliget werden könne, die Töne würden zwar wohl stärker, aber auch, ohne dabey zugleich auf die richtige und gehörige Lage der Lippen Rücksicht zu nehmen, gewiß zu hoch werden. Bey der genauen Beobachtung dieses, wird man diesem Fehler ausweichen können, und der Ton wird fest, scharf und durchdringend werden und doch rein bleiben; da im Gegentheil der Ton dick, belzig und zu hoch wird. Von dieser Lage der Lippen ist schon im 2. Capitel mehr gesaget worden.

§. 8.

Um einen festen, scharfen und hellen Ton zu erlangen, wird man wohl thun, wenn man einzelne Töne nimmt, jeden derselben so lange hält, als der Athem es zuläßt, dabey die Flöte, wenn sie richtig angesetzet ist, erstlich ein wenig heraus, und so immer nach und nach ein wenig herein nach dem Munde zu, mit immer stetem Winde, wendet, biß man auf das rechte Fleckgen kömmt,

und der Ton vollkommen fest, voll und scharf wird; gehet man über diesen Punkt hinaus, nehmlich man wendet sie weiter herein, als es seyn soll, so wird zwar der Ton noch Schärfe behalten, aber dünne und spitzig werden, daß man hernach beym Vortrage mit einem solchen Tone nicht schattiren kann, welches ohnehin auf der Flöte schwer ist, und nicht von allen bewerkstelliget werden kann. Dahero einige, die keine Kenntniß vom Instrumente haben, zu glauben bewogen worden, als ob es ganz und gar unmöglich wäre, auf der Flöte zu schattiren; aber es ist möglich. Man bemühe sich nur, einen gesunden, festen, vollen, männlichen und biegsamen Ton, und von so einer Stärke zu erlangen, daß man immer noch ein piano oder forte darneben machen kann; ein guter Sänger wird hierzu das beste Muster geben. Manche machen den Ton so dünne und schwach, als ihnen nur möglich ist, und glauben, daß dadurch ihr Vortrag angenehmer werde, als wenn sie einen stärkern Ton wählten; aber sie irren sich. Wenn es ein Sänger wie diese Flötenspieler machen, und einen Ton so dünne wie ein Zwirnsfädgen hervorbringen, und bey seinem Vortrage wie ein Mäusgen pipen wollte; würde dieser wohl gefallen können? ich glaube nicht. Wenn er aber das Gegentheil thun, und aus Leibeskräften schreyen wollte, so würde er gewiß eben so wenig gefallen. Keinem von beyden würde, gehörig zu schattiren, möglich seyn können; und da dieses beynahe auf keinem Instrumente so schwer, als auf der Flöte ist, so würde es bey einem solchen Verfahren gänzlich unmöglich werden. Ein fester, gesunder, voller und männlicher Ton, der weder zu stark noch zu schwach ist, wird sich auch auf der Flöte nach Belieben schattiren lassen; wenn man nur mit dem Instrumente gehörig umzugehen weiß.

§. 9.

Bey diesem Schattiren aber, welches immer eine große Kunst auf der Flöte bleibt, muß man genau auf die reine Intonation acht haben, wenn nicht ein Katzengeheul daraus entstehen soll. Es ist dahero lange nicht genug, wenn man durchs stärker blasen den Ton verstärken, und durchs schwächer blasen, den Ton schwächer machen will oder kann; wenn man die Vortheile dazu nicht weis, und kein richtig gestimmtes Ohr hat, die Intonation dabey rein zu erhalten, so wird man damit mehr Schaden als Nutzen stiften; denn durchs stärker blasen wird zwar der Ton stärker, aber auch höher, und so auch umgekehrt, wie schon oft gesagt. Um diesem Uebel auszuweichen, muß man, wenn man den Ton oder eine Passage nach und nach verstärken will, auch die Flöte nach und nach, so wie der Ton wächst, oder wachsen soll, herein, und bey dem Vermindern des Tones oder der Passage nach und nach wieder herauswenden, damit immer die Intonation rein erhalten, und der Ton weder höher noch tiefer werde, und nicht, wie gesagt, ein Geheul daraus entstehe. Dieses Verstärken und Vermindern hat seine Grade, welche man durch fleißiges üben, den Ton wachsend und abnehmend zu machen,

chen, erhalten wird, daß man alsdenn bey kürzern Noten, und in der Fortschreitung des Gesanges, die selbstwollende und der Sache angemessene Stärke und Schwäche leicht wird treffen können; wozu die richtige Bewegung der Lippen viel beyträgt.

§. 10.

Ich glaube nicht, daß es ein Instrument giebt, worauf das Reinspielen schwerer wäre, als auf der Flöte. Viele Ursachen tragen hierzu bey; erstlich, die auf diesem Instrument natürliche Ungleichheit der Töne; das zu stark oder zu schwach blasen; ein unrichtiger Ansatz; ein übelgestimmtes Ohr; eine unrichtig gestimmte Flöte; u. s. w. Die Erfahrung ist Beweiß genug hiervon. Wenn auch einer auf diesem Instrument alles mögliche zu machen im Stande wäre, und es fehlete ihm die reine Intonation, so würde sein Spielen doch niemahls eine gute Wirkung machen können; nur siehet nicht ein jeder die Ursache davon ein. Viele sitzen da, und hören einen Spieler mit einem schönen Ton, deutlich und mit Geschmack vortragen, und doch gefällt es nicht; biß zu der Ursache, daß er unrein intonirer, können sie nicht eindringen, und wenn man sie auch darauf weiset, so glauben sie es nicht. So gar solche, die die Musik zu ihrem Handwerk machen, wie ich erst noch vor kurzen erfahren, hören es nicht. Dahero wird ein mittelmäßiges Spielen, mit einem schönen Ton und reinen Intonation immer bessere Wirkung machen, als alle mögliche Kunst ohne diese beyden Stücke. Derjenige aber, der mit einem schönen Ton und reinen Intonation alles mögliche auf seinem Instrumente zu machen im Stande ist, und gut vorzutragen weiß, ist freylich jenem weit vorzuziehen.

§. 11.

Zu einer reinen Intonation wird eine genaue Kenntniß derer zu den Tonleitern gehörigen Intervallen erfordert. Ohne diese Kenntniß wird ihm das Tonleiterspielen, welches doch, mit dieser Kenntniß von so großen Nutzen ist, wenig Nutzen schaffen. Hat er aber genaue Kenntniß von den Intervallen, so spiele er, wenn er erstlich einen festen Ton hat, die Tonleiter zu allen Tonarten sehr fleißig, und suche sich ein jedes Intervall, besonders die halben und ganzen Töne, recht fest ins Gehör einzudrücken; dabey wird er auch die Töne finden und bemerken lernen, welche stärkern oder schwächern Wind erfordern. Ein gleich starker Wind bey allen Intervallen, findet, auch bey einer vorzüglich gut gestimmten Flöte, nicht statt. Hierinnen liegt eine von den ersten Ursachen des Unreinspielens. Dahero ist es nicht wohl gethan, wenn ein Anfänger, der noch kein richtiges Ohr hat, die Tonleiter für sich alleine spielen will, sondern er nehme, wenn er es haben kann, einen Meister von bekannten Verdiensten zu Hülfe, der ihn führe und zurechte weise; wenigstens

wird er dadurch eher zum Zweck kommen. Hat er singen, aber rein singen, denn singen und singen ist zweyerley, so wie blasen und blasen auf der Flöte auch zweyerley ist, gelernet, so wird es ihm diese Arbeit sehr erleichtern. Ich habe schon erinnert, daß er bey dieser Uebung jeden Ton so lange, als es seine Brust erlaubt, halten soll; er wird dadurch nicht nur den Ton besser und eher bilden, und ihn rein, glatt und fließend machen lernen, sondern er wird auch, welches ein so vorzügliches und nöthiges Stück ist, dadurch seine Brust und Lippen stark machen, daß der Ton fest wird, und nicht zittert oder wanket.

§. 12.

Ich will hier ein Mittel, rein hören zu lernen, welches ich öfters mit großen Nutzen angewendet, vorschlagen; vielleicht findet es Beyfall. Es bestehet darinnen, daß man ein Clavier-Instrument, es sey nun Clavier, Fortepiano oder Clavecin stimmen lerne; ich ziehe des starken und anhaltenden Tones wegen das Clavecin, wenn man es haben kann, dem Clavier und Fortepiano vor; der Uebende hat mehr Zeit, den Ton genau hören und prüfen zu können, weil er deutlicher ist. Dieses Stimmen ist von außerordentlichen Nutzen, und bildet ein scharfes Ohr, besonders wenn man genau temperiren lernet. Freylich muß ein solcher, der dieses Mittel anwenden will, hören können, was hoch und tief ist; außerdem ist es umsonst, und er wird sich durch dieses Mittel eben so wenig helfen können, als wenn er es gar nicht anwendet. Wenn er aber nicht hören kann, wann er zu hoch oder zu tief, und dahero ein Intervall zu stimmen nicht im Stande ist, wie es dergleichen viele giebt, so gar solche, die Profession von Blasinstrumenten machen, so muß er kein solches Instrument lernen wollen, wo in Ansehung der Reinigkeit der Intervallen alles auf ihn ankömmt; sondern er wähle das Clavier, wenn dieses rein gestimmet ist, und er trifft die vorgeschriebenen Tasten, so wird er auch rein spielen. Obgleich verschiedene gedruckte Anweisungen zum Clavierstimmen da sind, und es auch viele können, so will ich doch, um der Anfänger willen, einen Weg darzu anzeigen. Es könnte auch denen nicht schaden, die schon lange auf ihren, besonders Blasinstrumenten, unrein gespielet haben, wenn sie sich es nur wollten gefallen lassen. Das Reinspielen ist eine schwere, aber doch so höchst wichtige und nöthige Sache, daß man, es zu erlangen, nicht Mittel genug anwenden kann. Dahero hoffe ich, wird man diesen wohlgemeynten Rath nicht als überflüssig ansehen.

§. 13.

Wenn man nun ein Clavierinstrument rein stimmen oder temperiren lernen will, so mache man es auf folgende Art: Erstlich bemühe man sich, den Einklang

klang richtig stimmen zu lernen, indem man zwey Saiten neben einander so zu stimmen suchet, daß sie nur als eine klingen; dieses ist so leichte nicht, und da es so viel Einfluß auf das Zusammenstimmen der Instrumente, besonders der Violinen in einem Orchester hat, so sollte man es nicht, wie doch geschiehet, so leichte hinnehmen, sondern sich bemühen, dieses aufs genaueste zu lernen. Man gehet dabey am sichersten, wenn man zu einer schon gestimmten Saite, die zweyte von der Tiefe nach der Höhe, aber nicht umgekehrt, in den Einklang stimmet; denn wenn man eine zu hoch gestimmte Saite durch das Nach- oder Zurücklassen einstimmet, so bleibet sie nicht stehen, sondern sie wird nach und nach tiefer. — Nun suche man eine ganz reine Quint hören und stimmen zu lernen; kann man es nicht für sich alleine, so thue man es mit Hülfe eines Lehrmeisters. Dieses wiederhole man so oft, biß sich dieses Intervall im Ohre festgesetzet hat. Alsdenn stimme man von dieser Quint unterwärts die Octave, und drücke sie durch öfteres Wiederholen so stark ins Gehör, als nur möglich. Dieses sind drey Hauptstücke, und man kann sie nicht oft und fleißig genug üben, um sie sich ganz eigen zu machen. Hat man diese lange genug geübet und fest in das Gehör eingedrücket, so fange man an zu temperiren. Dieses geschiehet nun nur auf der Quint, die übrigen Intervallen entstehen hieraus; Einklang und Octave leiden keine Temperatur, sondern sie müssen höchst rein seyn. Will man nun die Quint richtig temperiren, so bemühe man sich erstlich die reine Quint vollkommen rein stimmen zu lernen, alsdenn lasse man sie so viel unterwärts schweben, daß sie das Ohr nicht beleidiget, sondern leicht und gerne vertragen kann; dieses ist die auf Clavier-Instrumenten brauchbare, und man findet sie am sichersten, wenn man die Saite der reinen Quinte so nahe zu stimmen suchet, biß das Schwirren und Schweben dieses Intervalls fast gänzlich verschwunden: und das Ohr sie willig und gerne verträgt. Diese Uebung muß so lange fortgesetzet werden, biß man diese Temperatur leicht und ohne Mühe finden kann. Ob man sie gleich auf den Bogen- und Blasinstrumenten weniger braucht, als die reine, so dienet diese Uebung doch, die reine Quinte sicherer und gewisser hören zu lernen. Ich habe es durchgängig befunden, daß diejenigen, welche ein Clavierinstrument richtig zu stimmen im Stande gewesen, auf ihren Bogen- oder Blasinstrumenten immer eine reine Intonation gehabt haben. — Hat man nun dieses alles in Ordnung, so gehe man weiter, und stimme zu dieser Quint unterwärts die Octave, und zu dieser aufwärts wieder eine temperirte Quint, so wird man damit die Secunde des ersten Tones bekommen; stimmet man zu dieser Secunde wieder die Quinte, so erhält man die Sexte des ersten Tones; zu dieser Sexte stimme man nun wieder unterwärts die Octave; ferner zu dieser Octave wieder die Quinte, so erhält man die Terz zu dem ersten Ton.

§. 14.

Hat man nun richtig verfahren, so muß der erste Ton, welchen wir $\bar{c}$ nennen wollen, mit seiner dazu gestimmten Quint $\bar{g}$, und der zuletzt dazu gefundenen Terz $\bar{e}$, einen brauchbaren Accord machen, worinnen die Terz ein wenig über- und die Quint ein wenig unterwärts schwebet, doch so, daß sie das Ohr gerne annimmt. Kann sich hier der Anfänger, denn nur für den ist dieses gesagt, nicht ganz auf sich selbst verlassen, und sich sicher trauen, so ziehe er einen erfahrnen Mann dabey zu Rathe. Ist dem nun so, und der Accord hat in seiner Zusammenstimmung nichts widriges, und das Ohr höret ihn gerne, so übe man diesen Accord so lange, biß man gewiß darinnen wird. Ich habe hier den Accord c behalten, weil man gewöhnlich auf den Clavier-Instrumenten diesen Accord zuerst stimmet; da aber die Flöte das $\bar{c}$ nur zuweilen hat, so kann man bey dem $\bar{\bar{c}}$, oder auch unten bey der Terz $\bar{e}$ anfangen; oder man kann auch den Versuch mit dem Accord $\bar{d}$ machen, aber jeder will in Ansehung des Windes, wegen Verschiedenheit der Temperatur, anders behandelt seyn, denn diese ist mit der auf dem Clavier nicht immer einerley; davon hernach. Diese Uebung wird, wenn man reine und auch temperirte Intervalle genau kennen gelernet hat, das Reinspielen auf der Flöte gar sehr erleichtern. Obgleich die Temperatur der Flöte von der zum Clavier abweichet, so kann man doch hier die Flöte zur Hand nehmen, und diesen Accord üben, man wird dabey finden, daß er auf der Flöte ganz rein seyn kann, ob er es gleich nicht auf allen Flöten ist.

§. 15.

Da von c die Secunde d, welche einen ganzen Ton ausmachet, schon gefunden, so nehme man sie auch mit in Uebung, und so oft, biß man einen ganzen Ton rein hören lernet. Vom c, als dem hier angegebenen Grundtone, sind deren zwey, biß zur großen Terz, nehmlich: von c zu d ist einer, und von d zu $\bar{e}$ wieder einer. Von dieser Terz $\bar{e}$ stimme man nun die Quint $\bar{h}$; dieses giebt zu unserer Tonleiter die große Septime; die Sexte $\bar{a}$ war schon vorher gefunden, also hat man von der Quint g bis zum $\bar{h}$ wieder eine große Terz, welche aus zwey ganzen Tönen bestehet, nehmlich: von g zu $\bar{a}$; und von $\bar{a}$ zu $\bar{h}$; diese übe man auch sehr fleißig. Nun fehlet uns zuerst die Quarte $\bar{f}$ noch, diese beträgt gegen die Terz $\bar{e}$ nur einen halben Ton; kann man ihn nicht nach dem Gehör treffen, so muß man mit Quinten und Octavenstimmen so lange fortfahren, biß man an ihn kömmt, so findet man ihn auch. Zuletzt stimme man zu

dem

dem angegebenen c̄ die obere Octave c̿, und versuche, ob das zuletzt gefundene f̄ eine richtig temperirte Quint mit diesem c̿ machet; ist dieses, so hat man richtig verfahren, und man hat nunmehro die beyden halben Töne, nehmlich von der Terz ē, zur Quart f̄; und von der Septime h̄ zur Octave c̿, gefunden, und die Tonleiter wäre nun ganz. Diese beyden halben Töne sind in jeder harten Tonleiter auf der nehmlichen Stelle; diese übe man eben so fleißig als die ganzen, damit sich dieselben eben so stark ins Gehör eindrücken können.

§. 16.

Um dieses Verfahren noch sicherer zu machen, so kann man auch, wenn man sechs Quinten auf vorgemeldete Art gestimmet hat, daselbst abbrechen und einen andern Weg gehen; nehmlich man kann nun zu dem c̄ die Octave c̿ stimmen, und von diesem durch lauter Unterquinten bis dahin, wo man abgebrochen hat, zurück gehen; durch dieses Entgegenstimmen wird man es eher treffen, als wenn man gerade durchstimmet. Es geschiehet also: man stimmt c̄ — ḡ; ḡ — d̄; d̄ — ā; ā — ē; ē — h̄; h̄ — fis̄; nunmehro c̄ — c̿; c̿ — f̄; f̄ — b̄; b̄ — es̄; es̄ — as̄; as̄ — cis̄; cis̿ — fis̄. Dieses fis̄, welches eben der Ton ist, wo vorher abgebrochen wurde, muß nunmehro als die Unterquint zum cis̿ passen.

§. 17.

Man gehet auch sicher, wenn man zuerst durch Terzen stimmt; auf folgende Art: man stimme erstlich c̄, und dann dazu die Octave c̿ ganz rein; nun theile man die in dieser Octave liegenden drey Terzen, c̄ — ē; ē — gis̄; gis̄ c̿, (dieses c̿ stehet an statt his̄;) so ein, daß eine so viel, als die andere über sich schwebe; ist diese Einrichtung gemacht, so stimme man die Octaven davon, über und unter sich rein; alsdenn stimme man die Quinten f — c̄; c̄ — ḡ; von diesem ḡ die Octave g unter sich, und dazu die Quinte d̄; alsdenn wieder die drüber und drunter liegenden Octaven; nunmehr die zwischen der Octav d — d̄ liegenden Terzen d — fis̄; fis̄ — ais̄, oder b̄; b̄ — d̄; und ihre Octaven. Hernach die Terzen a — cis̄; cis̄ — eis̄, oder f̄; f̄ — a, und ihre Octaven; alsdenn die Quinten a — ē; ē — h̄; die Octave h, und

die Quinte h — fis, und ihre Octaven; zuletzt die Terzen in der Octav g — g; als: g — h; h — dis; dis oder es — g, und ihre Octaven, so ist man fertig. Wenn man noch nicht alle Octaven drüber und drunter gestimmet hat, so thue man es jetzt. Unter währenden Stimmen muß man immer die schon gefundenen Intervallien gegen die folgenden halten, und hören, ob die Quinten, welche hier, so wie bey der ersten Art die Terzen, den Ausspruch thun, gehörig unterwärts schweben; wo nicht, so hat man die Terzen nicht gehörig vertheilet, und man muß nun zurücke gehen und suchen, welche Terzen zu wenig oder zu viel haben.

§. 18.

Wenn man nun durch diese Uebung sein Ohr gebildet, und sich den Accord c, e, g, oder auch einen andern, und die in diese Tonleiter gehörigen ganzen und halben Töne, nach ihrer reinen sowohl, als nach ihrer temperirten Verfassung, bekannt und ganz eigen gemacht hat; so spiele man nunmehro die ganze Tonleiter durch, als: c, d, e, f, g, a, h, c; oder welches für die Flöte bequemer ist, die Tonleiter d, e, fis, g, a, h, cis, d, und suche so viel möglich, alle Intervalle rein herauszubringen, welches auf einer richtig temperirten Flöte leicht möglich ist, und übe dieses so lange, biß sich alles ganz fest ins Ohr eingedrücket hat; dabey gebe man genau auf die ganzen und halben Töne acht, um sie unterscheiden zu lernen; ist man ungewiß, so schlage man sein gestimmtes Clavier dazu an, und höre, ob sie zusammen stimmen; dieses, ob es gleich nur temperirte Stimmung hat, wird den Suchenden doch zurechte weisen. Auf diese Art mache man es mit allen Tonarten, und man spiele anfangs keine andere, als die hier vorgeschriebene Tonleiter, nehmlich keine solche, die eine andere Lage der Intervallen hat. Das übrige wird man in dem Capitel von den Tonarten finden. Da wir uns hier nur mit dem guten Ton und der reinen Intonation, das heißt: jedes Intervall rein spielen zu lernen, beschäftigen, so ist dieses vorher gesagte vollkommen hinlänglich. Wenn man nur erst dieses erhalten hat, so wird sich das übrige auch geben.

§. 19.

Das zweyte Mittel ist ein guter Meister, von dem man gewiß weiß, daß er rein spielen kann. Wenn derselbe mit seinem Schüler so oft als möglich, Tonleiter spielet, ihn bey jeder Gelegenheit, wo er unrein spielet, erinnert, ihn niemahls einen Fehler dieser Art durchlässet, sondern ihm das Intervall, so er unrein spielet, deutlich zeiget, und so lange vorspielet, und den Schüler so lange nachmachen läßt, biß er es fasset. Vorzüglich lerne er ihm genau kennen, was ein ganzer und halber Ton sey, und wie er klingen müsse; hat er dieses gefasset,

so

so lerne er ihm auch andere Intervallen spielen, und diese wird er, wenn er jene gut gefasset, viel leichter finden können, weil sie daraus zusammen gesetzet sind. Man darf nicht glauben, daß, wenn man es auch in einer Tonleiter treffen kann, man es auch in einer andern könne. Jede Tonart will auf diesem Instrument in Ansehung des Windes anders behandelt seyn, wie im folgenden zu ersehen seyn wird. Ob man schon die rechten Griffe anwendet, nehmlich die Töne richtig greifet, so wird man doch, wenn das Ohr nicht erst richtig gestimmet ist, daß es den Wind gehörig regieren kann, unrein spielen. Ich habe dieses schon öfters gesaget, und ich glaube auch, daß es nicht oft genug gesaget werden könne, daß man sich nicht bloß alleine auf das Greifen der Töne verlassen müsse; und wenn man auch richtig griffe, und eine aufs beste gestimmte Flöte hätte, so würde doch, ohne vorhergegangene Einrichtung des Ohrs, das Reinspielen unmöglich seyn. Durch die beyden angegebenen Mittel aber wird es erhalten. Man versäume also diese Einrichtung oder Bildung des Gehöres nicht, und verschiebe es nicht, wie es gemeiniglich geschiehet, biß auf eine andere Zeit; wie das Ohr einmahl gewöhnet ist, so bleibet es. Es ist dahero sehr nöthig, daß der Meister es selbst verstehe, und seinen Schüler fleißig darinnen übe. Die gewöhnliche Art zu unterrichten, wo der, der zwar Meisters Stelle vertritt, aber nichts weniger als dieser ist, stets mit dem Schüler zugleich fort spielet, ohne etwas dabey zu erinnern, ja nicht einmahl beym Anfange des Stücks, weder auf die Erklärung des Taktes, noch auf die richtige Bewegung desselben siehet, auch nicht allezeit, weil er das überschriebene italiänische Wort, wodurch die Bewegung angedeutet wird, nicht verstehet, darauf sehen kann, diese Art, sage ich, taugt ganz und gar nichts, und gereichet dem Schüler mehr zum Verderben, als zum Nutzen.

§. 20.

Derjenige, der Unterricht geben wollte, sollte sein Instrument entweder für sich selbst aufs fleißigste und nach Regeln studiret, oder sollte von einem dergleichen Meister Unterricht genossen haben, er sollte mehr Musikus seyn, und mehr innere Kenntniß davon haben, als gewöhnlich dergleichen Leute besitzen; und noch besser wäre es, wenn ein solcher in andern hierher gehörigen Wissenschaften auch etwas gethan hätte; aber so sind es mehrentheils unwissende und bloß mechanische Spieler, die das wenige öfters hölzerne und steife Spielen bloß durch Zufall und ohne alle Regel und Einsicht erlernet haben. Diese wollen nun andere unterrichten, da sie doch sich selbst zu unterrichten nicht im Stande sind. Von andern Unwissenden stolz gemacht, betrügen sie, indem sie es glauben, sich selber und auch andere. Wer also sein Geld und seine Zeit nicht umsonst verbrauchen will, der sehe nicht darauf, daß er bey dergleichen Lehrmeistern etwas am Preiße erhält, denn er verliehret doch am Ende doppelt, sondern er nehme den besten, wenn er ihn haben kann; ist er nicht selbst im Stande ihn zu

beur-

beurtheilen, und zu wählen, so ziehe er einen unbefangenen Mann zu Rathe; obgleich dergleichen redliche Männer nicht häufig sind, so finden sich aber doch einige, die ihn auf den rechten Weg weisen werden.

§. 21.

Dieses obengenannte Reinspielen macht immer einem mehr Mühe, als dem andern. Der viel Talent hat, lernet es bald, wenn er sich entweder des angegebenen Hülfsmittels bedienet, oder wenn er einen Lehrmeister hat, der diese Kunst kann, und die gehörigen Mittel, sie seinem Schüler beyzubringen, verstehet. Ich habe gesagt, daß auf der Flöte nicht alle Tonleitern auf einerley Art, in Ansehung des Windes, gespielet werden können, darum ist es höchst nöthig, diejenigen Töne, welche mit stärkern oder schwächern Winde gespielet werden müssen, kennen zu lernen, und man wird wohl thun, wenn man nach dieser Kenntniß, erstlich eine Tonleiter habhaft zu werden suchet, und sie dem Ohr fest eindrücket, ehe man weiter gehet. Um die Verschiedenheit dieser Behandlung des Windes, als eines höchst nöthigen Stückes, näher kennen zu lernen, wollen wir die Tonleitern nach einander durchgeoen: und mit d dur den Anfang machen. Was dur und moll sey, wird an seinem Orte vorkommen, wo man sich erst mit den Intervallen, die zu jeder Tonart gehören, bekannt machen kann. Das tiefe d auf der Flöte verlangt und verträgt vollen Wind; die Secunde e, aber nicht; wenn auch die Flöte gut gestimmet ist, so muß dieser Ton doch mit mäßigem Winde angeblasen werden, wenn dieses Intervall rein seyn soll; dahero fällt es von dem ersten Tone sehr ab, und wird schwächer. Die Ursache ist das kleine Loch, der Wind hat zu wenig freyen Ausgang; daß dieses die Ursache ist, erfähret man, wenn man die es Klappe dazu aufmachet, jetzt hat der Wind einen freyen Ausgang, und so wird auch der Ton heller und stärker, aber zu hoch. Stünde das Loch an seinem gehörigen Orte, so würde es größer, und dahero dieser Ton eben so stark seyn als der erste; Da aber auf diese Weise das Loch viel weiter hinunter käme, so müßte man auch einen längern Finger haben, da nun aber dieses nicht ist, so muß sich das Loch nach dem Finger richten, nehmlich es muß näher gerücket, daß es der Finger erlangen kann, kleiner gemachet, und mit schwächern Winde, damit es nicht zu hoch werde, angeblasen werden.

§. 22.

Hier hat man man nun schon zweyerley Wind. Die darauf folgende Terz fis ist gewöhnlich ein wenig zu tief, und darf auch nicht ganz rein gestimmet werden, wenn man nicht das f und noch einige davon abhängende Töne unbrauchbar machen will. Da nun dieses fis zu tief ist, so muß man wieder stär-

ker

kern Wind anwenden, um es rein zu machen. Die Ursache liegt eben wieder darinnen, daß keines dieser Löcher am rechten Orte stehet, und unserer Finger wegen, als nach welchen sich die Löcher richten müssen, auch nicht am rechten Orte stehen können. Die Quarte $\bar{g}$ braucht weniger Wind; die Quinte $\bar{a}$ noch weniger; h und $\bar{\bar{cis}}$ werden wie g gespielet. Hieraus ersiehet man, wie schwer es ist, diese Tonleiter rein zu spielen, ob es gleich nur eine von den leichten ist, und wie ungleich sie durch das abwechselnde stark und schwach blasen werden würde, wenn man sich nicht durch das Zurückziehen und Vorschieben der Lippen, oder durch das Heraus- und Hereinwenden der Flöte, oder durch beydes zugleich, zu helfen wüßte. Daß hierzu eine richtige Fingerordnung gehöret, wird man in dem Capitel von der Fingerordnung finden, woselbst noch verschiedenes hierher gehörige gesaget wird. Wenn man also bey Tönen, die von Natur auf der Flöte ein wenig zu tief sind, und die durchs stärker blasen rein gemacht werden sollen, die Lippen zurückziehet, oder die Flöte ein wenig herauswendet, oder beydes zugleich thut, so wird dadurch die Oeffnung größer und der Ton höher, und man braucht alsdenn weniger Wind, und erhält doch seinen Zweck. Bey denen Tönen, die weniger Wind brauchen, thue man das Gegentheil; nehmlich man wende die Flöte ein wenig herein, oder schiebe die Lippen hervor, oder thue beydes zugleich, so wird die Oeffnung kleiner, der Ton tiefer, und man kann nunmehro ein wenig stärker blasen, so erhält man auch da seinen Zweck, und man bekömmt eine ziemliche Gleichheit der Töne. Fleißige Uebung macht, daß man fast gar keine Ungleichheit mehr merket. Man darf sich bey diesem Heraus- und Hereinwenden der Flöte, oder Zurückziehen und Vorschieben der Lippen keine keine große Bewegung denken, es beträgt sehr wenig, wenn zumahl beyde Theile einander zu Hülfe kommen; wenn es gut gemachet wird, so ist es fast unmerklich. Indessen ist es nicht bey allen Tonleitern so leichte, als bey dieser, wie wir in der Folge erfahren werden.

§. 23.

Da man nun die Stärke und Schwäche des Windes und die richtige Anwendung der übrigen Hülfsmittel, nicht anders, als durch ein gebildetes Ohr bestimmen kann, so ist nöthig, daß man es durch die hierzu angegebenen Mittel zu erhalten, sich aufs fleißigste angelegen seyn lasse; es sey nun durch das Stimmen eines Clavierinstruments, oder durch die Hülfe eines geschickten Lehrmeisters, indem derselbe so lange Tonleiter mit dem Schüler spielet, und ihm jedes Intervall deutlich zu machen suchet, biß er es völlig fasset, und rein hören lernet. Dieses ist nun schon oft genug gesagt, und doch werde ich es bey jeder Gelegenheit wieder sagen, weil ich überzeuget bin, daß es seiner Wichtigkeit und seiner Schwierigkeiten wegen, ob es gleich vielleicht manche für leichte, wo nicht gar für unnö-

thig halten, nicht oft genug gesaget werden könne. Von Saiten-Instrumenten sagt man: rein gestimmt ist halb gespielet, warum denn nicht auch hier? da zumahl das Reinspielen beynahe auf keinem Instrumente so sehr vermisset wird, als auf der Flöte. Da sich nun so wenige bemühen, dieses zu erlernen, so giebt es auch nur wenige, die es können, dahero man diesem Instrument zur Last geleget hat, es wäre nicht möglich, rein darauf zu spielen. Also, meine Herren, auf! die Ihr euch mit diesem Instrumente abgebet, und den Nahmen eines Virtuosen mit Ehren tragen wollet, bemühet Euch einen schönen Ton zu erlangen, und lernet rein hören, so werdet Ihr, wenn Ihr ein richtig gestimmtes Instrument habet, auch rein spielen können, damit den Verfolgern dieses sonst so beliebten Instruments einmal das Maul gestopfet werden möge. Könnet Ihr Euch nicht selbst helfen, so unterdrücket Euern Stolz, und fraget um Roth, und man wird Euch dienen. Daß dieses nur die eingebildeten Virtuosen angehet, siehet man leicht; brave und einsichtsvolle Männer haben dieser Erinnerungen nicht nöthig.

§. 24.

Aus diesen vorhergegangenen wird man ersehen, daß die Temperatur der Flöte eine ganz andere und weit schwerere Temperatur sey, als die auf dem Claviere; hier hat man zu jedem Tone oder Klange eine eigene Saite, und man kann jeden nach seinem Gefallen höher oder tiefer stimmen, kann also auch die Temperatur der Intervallen einrichten, wie man will; doch ist diejenige die beste, wo alle Tonarten so viel möglich einander gleich sind, das heißt: wo alle Quinten ein wenig ab- und alle Terzen ein wenig aufwärts schweben. Dort aber, nehmlich bey der Flöte gehet dieses nicht an; kein Ton hängt von sich alleine ab, kann also auch nicht, ohne Rücksicht auf andere damit verbundene Töne zu nehmen, für sich alleine rein gestimmet werden. Denn versiehet man es mit einem, so sind alle die damit verbundenen Töne verdorben, welches man aus dem einzigen Falle mit fis schon genugsam erkennen kann. Den gemeinen Instrumentenmachern zu gefallen will ich, weil sie davon eigentlich nichts wissen, diesen Fall ein wenig deutlicher machen, vielleicht sehen sie es ein, und lernen es auch auf die übrige Stimmung anwenden. Ich habe am vorigen gesagt, daß man das fis nicht rein vielweniger über sich schwebend stimmen dürfe, wenn man nicht das f und noch einige davon abhangende Töne verderben wollte. Die Stimmung von diesem fis liegt theils in der Mensur, und theils in dem darunter liegenden Loche, welches f geben soll; stimmt man nun das fis rein, so wird das f viel zu hoch; und wollte man gar das fis, als große Terz zu d, über sich schwebend stimmen so würde das f ganz und gar unbrauchbar seyn; und wo bliebe nun auch e mit x oder eis? auch würde das gis und cis dadurch viel zu hoch werden, daß jenes

jenes kaum as, und dieses kaum des seyn würde; ja sogar d würde darunter leiden, denn daß man meynet, die Octave d — d würde bloß durch das Rücken des Pfropfes rein gemacht, ist ein Irrthum; ja! wenn es auf weiter nichts als die Octave d — d ankäme, da gienge es noch an, aber so wollen auch die andern Intervallen, und vorzüglich der Ton bedacht seyn. Der Pfropf giebt nur auf einer einzigen Stelle den festen und guten Ton; rücket man ihn bey dem nehmlichen Mittelstücke von seinem Platze, so ist der Ton hin, ja auch die reine Intonation leidet Schaden. Ihr guten Instrumentenmacher, könnet ihr das einsehen, welches doch nur einer der geringsten und leichtesten Fälle ist, und auf alle Fälle anwenden, welches aber warlich keine gemeine Kunst ist, ob ihr es gleich glaubet, so könnet ihr auch eine Flöte stimmen, außer diesem aber wahrhaftig nicht. So sehr nun auch die Temperatur der Flöte von der Temperatur des Claviers verschieden ist, so ist es doch höchst nöthig, diese zu üben, und sein Ohr darnach zu bilden, damit man alsdenn jene darnach einrichten, und folglich auf einer richtig gestimmten Flöte auch rein spielen könne.

§. 25.

Im vorigen haben wir die unterste Octave von der Tonleiter d, wie sie nehmlich mit dem Winde behandelt werden soll, betrachtet; nun wollen wir die andere Octave auch ein wenig besehen. Die Secunde e vom d verträgt hier ein wenig mehr Wind, als in der tiefern Octave e, aber doch immer weniger als d; die Terz fis bekömmt mehr Wind, als die Secund e; g, a, auch etwas starken Wind; h noch stärker; cis, d ein wenig schwächer; ich meyne aber das cis, wie es in meinen Flöten ist, und wie es nach der dazu gehörigen Fingerordnung darauf gegriffen wird; denn wenn man das cis auf den gewöhnlichen Flöten, und nach der gewöhnlichen Fingerordnung auch noch mit starkem Winde blasen wollte, so würde es noch höher, und folglich noch unbrauchbarer werden. Ob ich gleich gesaget, daß ich von den Molltonleitern erst in dem Capitel von den Tonarten reden wollte, so sehe ich mich aber doch genöthiget, sie, der Behandlung des Windes wegen, hier mit anzuführen. Die Erklärung aber, was dur und moll sey, bleibet biß dahin verschoben; daselbst wird man auch die Molltonleitern, wie sie im Auf- und Absteigen beschaffen, finden. — In der Tonart d moll bleibet im Aufsteigen alles, wie in d dur, außer daß man die kleine Terz vom d, nehmlich f, eben so schwach, oder nach-

 dem

dem einer den Ansatz hat, auch wohl noch schwächer, als das e anblasen muß. Im Absteigen muß das hierher gehörige c und b schwächer, als das d gespielet werden; wenn man dieses nicht genau beobachtet, so werden die Töne f, b und c, zu hoch. In der zweyten Octave beobachtet man wieder die beyden Intervallen e und f, und spielet sie schwächer als d; die übrigen, sowohl im Auf- als Absteigen werden gleich stark gespielet, ausgenommen h, welches ein wenig stärker gespielet werden muß. Dieses h ist noch ein wenig zu tief, darf auch nicht ganz rein gestimmet werden, weil sonst das a mit x oder ais ganz auf der Flöte fehlen würde, auch würde dadurch das cis zu hoch werden.

§. 26.

In der Tonart es dur, muß das es starken Wind bekommen, wenn zumahl die Flöte nur eine Klappe hat; die Secunde f, wenn sie rein seyn soll, muß sehr viel schwächer geblasen werden; die Terz g bekömmt mehr Wind; die Quart as sehr wenig, doch ist sie ein wenig höher, als gis, wird aber auch anders gegriffen; die Quint b auch schwach; die Sext c ein wenig stärker; die Sept d stärker; und die Octav es eben so. Das Reinspielen in dieser Tonleiter ist, besonders in der jetzt beschriebenen Octav, sehr schwer; in der zweyten Octav ist es etwas leichter, aber doch immer noch schwer genug. Von dem es zur Secund f ist nicht so viel Gefahr, als in der untern Octave, es muß aber doch schwächer gespielet werden, als es, sonst wird es zu hoch, zumahl, wenn das es nicht richtig gestimmet ist; g stärker; as etwas schwächer; b stärker; c, d, es eben so stark. Die Griffe in dieser Tonleiter sind eben so schwer nicht, aber das Reinspielen ist schwer, und bleibet immer eine große Kunst, welche man eben nicht oft findet. Es moll behält im Aufsteigen die ganze Tonleiter, wie es dur, folglich auch dieselbe Behandlung des Windes, biß auf die kleine Terz ges, welche sehr schwach gespielet werden muß, wenn sie nicht zu hoch werden soll. Im Absteigen wird es, des, ces, b mit gleichem Winde gespielet; as schwächer; g stärker; f schwächer; es stärker; des eben so stark, wobey man aber das Mund-

loch

loch ein wenig auswärts wenden muß; ces, b, as, ges und f schwach; es wieder stark. Diese große Verschiedenheit des Windes gehet aber nur eine Flöte an, die weiter keine, als nur etwan es und dis Klappe hat; bey einer Flöte mit f, gis, b und c Klappe ist alles gleich, nur muß man sich bey den Tönen gis und b, welche auch zugleich für as und ais stehen, mit dem Winde zu helfen wissen; denn as ist um ein Komma höher, als gis; und ais um ein Komma tiefer, als b.

§. 27.

Die Tonleiter e dur ist auch eine von den schwerern. Ob man gleich aus der Tonleiter d schon wissen kann, wie der Schritt von e auf fis beschaffen seyn muß, so erfordert er hier doch weit mehr Behutsamkeit, als dort. Wenn die Fortschreitung: e, fis, gis erträglich werden soll, so muß das fis, welches gegen e und gis zu tief und auch zu stark ist, mit vieler Vorsicht höher und rein gemachet werden, damit der Abfall gegen e und gis nicht gar zu auffallend werde. Hier siehet man abermahl sehr deutlich, daß es mit dem Greifen alleine nicht gethan sey. Der würde eine schöne Tonleiter zur Welt bringen, der den Wind hier bey dieser Fortschreitung nicht einzurichten wüßte, besonders bey solchen Flöten, die eigentlich gar keine Stummung haben, und wo das fis beynahe so tief als f ist; e giebt sogleich nach, wenn nur ein wenig zu viel Wind gegeben wird, und wird zu hoch; so auch gis; und das fis darzwischen stehet so fest, daß es nicht durch starken Wind allein, sondern zugleich durch die eben angezeigten Mittel höher, und den neben liegenden Tönen ähnlicher gemachet werden kann. Auf einem Bogeninstrumente machen sie sich freylich leichter und sicherer, wenn das Ohr einmahl weiß, wie sie klingen müssen, so sind die Finger bald dahin gewöhnet, und denn ists fertig, und man brauchet weiter keine Künsteley, wie hier. Der mit dem Clavier kömmt am besten weg. — Nach diesem Schritte kömmt man auf die Quart a; dieses a muß stets, ohne Ausnahme, einen gemäßigten Wind bekommen; oder will man man ja diesem Tone mehr Kraft geben, so muß man das oben gegebene Hülfsmittel anwenden, nehmlich man muß die Flöte hereinwenden, und die Lippen ein wenig vorschieben, daß der Ton tiefer werde, so kann man ihn mit mehrerer Kraft angeben, und biß zur Reinigkeit wieder hinauf treiben; h und cis bleibt wie in der Tonleiter d dur, hat man eine dis Klappe an der Flöte, so wird das nunmehr folgende dis, als die große Septime, in eben der Stärke gespielet; hat man aber keine, so ist das dis auf der es Klap-

pe, wenn sie richtig gestimmet ist, zu hoch, und man muß den Wind so sehr als möglich mäßigen, und die Flöte hereinwenden, damit es etwas tiefer werde, aber es wird, wenn das es rein gestimmt ist, schwerlich tief genug werden; auch muß man in diesem Falle das vorhergegangene cis höher machen, damit der falsche Schritt von cis auf dis nicht gar zu merklich werde; die Octave e wird nun wieder etwas schwächer gespielet. Wenn man dieses genau beobachtet, so wird man wahrhaftig nicht mehr sagen, daß die Flöte leichte sey; beobachtet man es nicht, und spielet so, wie es von den meisten zeither stets geschehen ist, so wird man auch immer so unrein spielen, als zeither stets geschehen ist, und gegenwärtig noch geschiehet. Wer dieses hier gesagte nicht beobachten kann, oder es zu beobachten für überflüßig hält, sondern nach der gewöhnlichen Weise spielet, ist kein Flötenspieler, wird auch gewiß keiner werden; zum Tanz spielen und dergleichen mag er wohl angehen, aber zu einem Vortrage, der den Meister und den wahren Virtuosen zeiget, taugt er gewiß nicht.

§. 28.

In der zweyten Octave ist dieser Schritt e, fis, gis auf den gewöhnlichen Flöten und nach der gewöhnlichen Fingerordnung, noch weit unerträglicher, als in der untern Octave; besonders ist das gis gegen das fis gar sehr viel zu hoch, und läßt sich auch mit aller Künsteley nicht tief genug machen. Auf meinen Flöten ist es anders gestimmt, wird auch anders gegriffen, wodurch es reiner ist, dessen ohngeachtet muß der Wind noch gemäßiget werden, wenn es nicht zu hoch werden soll. Freylich ist auf einer Flöte mit mehrern Klappen diesem Uebel ganz abgeholfen; ich stimme zwar darauf das fis eben auch ein wenig tiefer, wie auf den Flöten ohne diese Klappen, damit derjenige, der mit den Klappen noch nicht genug bekannt ist, die Flöte auch ohne dieselben gebrauchen, und sie so behandeln kann, als ob gar weiter keine Klappen daran wären; kann er aber die Klappen brauchen, so darf er nur zu dem fis die f Klappe aufmachen, so wird es schön; das darauf folgende gis auch mit der Klappe nehmen, und da das e mit der, jedoch mit Vorsicht, aufgemachten dis Klappe auf meinen Flöten stärker ist, so hat man hier von e, fis, gis eine schöne helle, reine und gleiche Fortschreitung, sowohl in der ein- als zweygestrichenen Octave, und dabey richtige und schöne Triller, wie an seinem Orte mit mehrern gesaget werden wird. Das a und h wird hier eben so behandelt, wie in der Tonleiter d; dieser Schritt: a, h, cis, ist beynahe eben so beschaffen, als der bey e, fis, gis; das h ist auch etwas zu tief, und muß

es

es seyn, wenn man, wie schon gesagt, ein brauchbares a mit x oder ais haben will. Den Unterschied zwischen ais und b, wie auch überhaupt von den Tönen, die durch x und b unterschieden werden, findet man in der Fingerordnung, und wie überhaupt alle diese Tonleitern nach meiner Fingerordnung auf meinen Flöten gespielet werden müssen; — dis und e bekommen so viel Wind, daß sie leicht und gut ansprechen, ohne zu schreyn. Die Tonleiter e moll wird im Aufsteigen biß auf die kleine Terz g, eben so, wie e dur behandelt, da fällt nun der mißliche Schritt: e, fis, gis weg, und werden hier die Intervallen, e, fis, g, a, h, so wie auch die im Absteigen der ganzen Tonleiter, nach den Intervallen der Tonleiter d behandelt.

§. 29.

Die Tonart f ist eben keine von den schwersten, ihre Tonleiter will aber doch mit vieler Vorsicht behandelt seyn, da zumahl f als Grundton, ein mißlicher Ton ist, und sehr leicht zu hoch werden kann, wodurch die ganze Tonleiter verdirbet. Um also gewiß zu wissen, ob man diesen Ton richtig und rein hat, muß man seine Nachbarn, g und a um Rath fragen, damit man ihn durch das Zustarkblasen nicht etwan zu hoch mache, denn er verträgt nur wenig Wind; g, a sind in der vorhergehenden Tonleiter d schon da gewesen; b ist ein matter und stumpfer Ton, und braucht wenig Wind; obgleich das darauf folgende c auch ein stumpfer und matter Ton ist, so verträgt er doch mehr Wind, als das b; d verträget noch mehr; e weniger; f noch weniger. In der zweyten Octave ist die Tonleiter leichter, sie wird mit fast gleichem Wind biß ins f hervorgebracht, nur daß der Wind zu den hohen Tönen ein wenig schärfer getrieben werden muß. Dieses f hat den Fehler, daß es etwas schwer anspricht; giebt man aber das e vorher kurz an, und bindet es sogleich an das f, so giebt es leichter an. Man könnte ihm zwar helfen, aber es leiden andere Töne dadurch. Auf einer Flöte mit gis und b Klappe hat man es besser. Da in dieser Tonleiter das b vorkömmt, so erinnere dabey, daß, wenn die Flöte gehörig gestimmet ist, man es nicht auf die gewöhnliche Art mit der Gabel, sondern mit 1, 2, 4, 5, 6, 7, greifen müsse, denn der Griff mit der Gabel, nehmlich, mit 1 und 3 soll ais seyn. Wäre aber auf einer Flöte der Griff mit der Gabel rein b, so würde, wenn auch der Griff mit 1, 2, 4, 5, 6, 7, rein b wäre, ais gar fehlen, und die Flöte wäre falsch

falsch gestimmt. Wenn man sich deutlich davon überzeugen will, so greife man nur den Accord: fis, ais, cis, so wird man die schöne Stimmung hören; fis ist zu tief, ais zu hoch, und cis noch höher. Dieser Fehler ist in meinen Flöten nicht. Wenn man auch das b so temperiren wollte, daß es auch für ais, wie auf dem Clavier, genommen werden könnte, so müßte man auch das fis wie auf dem Claviere temperiren können, welches doch nicht seyn kann; denn das f würde dadurch so hoch werden, daß es zu dem b weder als Quart, noch als Quint, und zu dem cis als die große Terz eis, gar nicht brauchbar seyn würde; anderer und noch mehrerer Fälle zu geschweigen. Mit es und dis hat es die nehmliche Bewandniß. — Die Molltonleiter von f ist weit schwerer, als die Durtonleiter, ob sie gleich im Aufsteigen biß auf die kleine Terz as, welches sehr wenig Wind verträgt, mit der Durtonleiter gleich ist, so ist sie es doch nicht im Absteigen. Es scheint zwar, als ob von oben herunter die Töne: f, es, des, c, b, as, g, f, mit gleich starkem Winde gespielet werden müssen, es ist aber nicht so; hat die Flöte nur eine Klappe, so wird das es zu tief, das des zu hoch, das c zu tief, b zu tief, und as zu hoch seyn; wollte man das c ohne die es Klappe rein zu machen suchen, so würde nunmehro des noch höher, und as beynahe unbrauchbar werden. Ich gebe gerne zu, daß in den gewöhnlichen Flöten durch den Zufall etwan einige Töne davon anders beschaffen seyn können, aber rein werden sie gewiß nicht seyn, denn was einer gewinnet, verliehret der andere. Dieses Stimmen ist wahrhaftig so leichte nicht, und wer eine Flöte so stimmen will, daß alle Töne gut und brauchbar seyn sollen, der muß eine genaue Kenntniß von dem Verhältnisse der Intervallen, und von dem Zusammenhange der Töne auf der Flöte haben, sonst ist es unmöglich, sie gehörig stimmen zu können. Vielleicht mache ich einmahl durch den Druck die Vortheile, eine Flöte richtig bauen, und richtig stimmen zu können, bekannt. Ob nun gleich diese genannte Fortschreitung ihre Schwierigkeiten hat, so sind deren doch weniger, als in der untersten Octave. Zuerst ist, wenn nur eine Klappe an der Flöte ist, das es gegen das f zu tief; das darauf folgende des ist noch tiefer, und muß durch Herauswenden der Flöte, und etwas stärkern Wind höher gemachet werden. Hierauf kömmt c, ein elender Schritt; das vorhergegangene des mußte viel Wind bekommen, und war sehr stark und helle, dieses c muß weniger Wind bekommen,

men, und ist schwach und stumpf; hat man eine c Klappe an der Flöte, so kann man sein des mit ganz gleichem Winde rein haben, und das darauf folgende c ist eben so rein und helle; b und as sind ohne Klappen, auch matte Töne, und brauchen wenig Wind; g und f sind schon bekannt.

§. 30.

Obgleich die Tonart fis dur nicht als Haupttonart, worinnen man ein ganzes Stück setzet, auf der Flöte gebraucht wird, so muß man doch ihre Tonleiter wissen, weil sie in der Ausweichung vorkömmt. Sie ist eine von den schwersten auf der Flöte, sowohl in der Fingerordnung als im Reinspielen. Ich habe schon gesagt, daß das fis auf der Flöte ein wenig zu tief ist, und auch, der schon angegebenen Ursachen zu folge, zu tief seyn muß, dahero muß man, wenn nicht gleich der erste Schritt von fis auf gis unrein seyn soll, das fis durch die gegebenen Hülfsmittel höher zu machen suchen; das gis ist matt und schwach, erfordert wenig Wind; ais auch; h und cis sind schon erwähnet; aber der schlimmste Schritt ist: dis, eis, fis; das eis ist von Natur zu hoch, und scheint nunmehro, da ein rein gestimmtes dis vorhergehet, und das zu tiefe fis darauf folget, noch höher zu seyn; hat man keine dis Klappe an seiner Flöte, sondern nur es, so ist nun auch das damit gegriffene dis zu hoch, und das darunter liegende cis dagegen zu tief, und die Fortschreitung: cis, dis, eis, fis wird noch schlechter. Gehet man in der zweyten Octave weiter, so folget nun das zu hoch stehende gis; hat man ein mit 1, 3 gegriffenes reines b auf der Flöte, so ist nun hier auch das ais zu hoch, h zu tief, und cis übermäßig zu hoch. Dieses ist nun eine erschreckliche Fortschreitung, und ist in allen gewöhnlichen Flöten, und es fehlet an der richtigen Stimmung dieser Töne so viel, daß es mit aller Kunst nicht möglich ist, die Intervallen rein hervorzubringen. Ich habe dahero gesucht, die Töne: fis, gis, ais und cis, theils durch den Bau, theils durch die Fingerordnung so viel möglich, rein zu machen; und nun kann sich ein rein gestimmtes Ohr, verbunden mit einem richtigen Ansatze, auch leicht helfen. Man wird den Unterschied finden, wenn man auf den gewöhnlichen Flöten den Dreyklang: cis, eis, gis, und den Dreyklang: fis, ais, cis greifet, wie entsetzlich das klin-

get; und diese Fehler wird auch gewiß kein Instrumentenmacher verbessern, denn da gehöret mehr dazu, als nur die Gestalt einer Flöte zu machen. Auf einer richtig gestimmten Flöte mit Klappen für die stumpfen Töne, hat man alles rein, und es erwecket ein wahres Vergnügen, diejenigen Intervallen, die man beynahe noch nie rein auf der Flöte gehöret, nun so rein, gleich und helle haben zu können, es scheinet gar nicht mehr dasselbe Instrument zu seyn. Freylich ist das Spielen mit diesen Klappen schwerer, als ohne dieselben, ich gestehe es, aber wenn man ein solch Instrument hat, das in beyden Fällen richtig gestimmet ist, nehmlich mit und ohne Klappen, so kann man es immer so brauchen, als ob keine Klappen da wären, biß man im Stande ist, nach und nach eine oder die andere mit ins Spiel zu ziehen. Es werden zwar überall gegenwärtig Flöten mit Klappen gemacht; aber was für eine Stimmung ist darinnen! Noch erst kürzlich hatte ich zwey dergleichen, ein deutsche und eine engländische, in den Händen, und ich versichere, daß beynahe kein richtiges Intervall darinnen war; auch waren sie von schlechten, rauhen und holzigten Ton. Man lasse das Vorurtheil weg, und untersuche unbefangen meine Flöten in ihrer jetzigen Verfassung, so wird man finden, daß ein voller, männlicher und heller, metallener Ton, in Höhe und Tiefe auf die leichteste Art, und ohne viele Mühe herausgebracht werden, und daß man bey einem richtigen Ansatze, aus allen Tonarten rein darauf spielen kann. Der beym Spielen das ganze Mundloch offen läßt, oder der dasselbe nicht genug bedecket, kann dieses freylich nicht; das Mundloch muß über die Hälfte bedecket seyn, wenn der Ton fest, stark und rein werden soll; decket man aber gar zu viel, und gehet über das Ziel hinaus, so wird der Ton dünne und spitzig, und taugt nichts. — Fis moll ist zwar etwas leichter, behält aber doch immer noch viele von den oben genannten Schwierigkeiten. Im Aufsteigen fällt nichts weg, als die große Terz ais, an deren Stelle die kleine, a, eintritt, das übrige bleibt wie in dur. Im Absteigen ist sie leichter, nur muß man das $\bar{\bar{\text{cis}}}$ und $\bar{\bar{\text{gis}}}$ bemerken, daß sie etwas tiefer werden, als sie gewöhnlich sind.

§. 31.

Die Tonleiter $\bar{g}$ dur ist eine von den leichtesten, und hat keinen stumpfen Ton, als $\bar{\bar{c}}$; hat der Spieler einen guten und etwas scharfen Ansatz, so kann er sich helfen, und das $\bar{\bar{c}}$ heller machen, er muß aber rein hören können, sonst rathe ich ihm nicht, diesen Griff anzuwenden; manche Flöten geben es mit 2, 4, 5, 6 helle an, bey manchen muß man aber noch die Klappe 7 dazu nehmen, man sey aber ja vorsichtig, damit es nicht zu hoch werde. Wer viel Oeffnung an dem Mundloche läßt, nehmlich, wer wenig deckt, kann dieses $\bar{\bar{c}}$ auf jetzt genannte Art

Art zu greifen, nicht brauchen, sondern muß sich mit dem gewöhnlichen behelfen. Uebrigens wird in dieser Tonleiter alles das beobachtet, was von der Tonleiter d dur gesaget worden ist. G moll ist schon schwerer; weil diese Tonleiter im Aufsteigen die kleine Terz, das matte b; und im Absteigen den Schritt f, es hat, welcher fast niemahls rein ist, weil das f gewöhnlich zu hoch, oder doch durchs zu stark blasen leicht zu hoch werden kann, und das es auf den gewöhnlichen Flöten immer zu tief ist; auch auf einer gut gestimmten Flöte kann dieser Schritt falsch werden, wenn das f nicht behutsam behandelt wird. Im Herabsteigen der zweyten Octave erinnere ich nur wieder das b, daß man es auf einer richtig gestimmten Flöte, nicht mit 1, 3; sondern mit 1, 2, 4, 5, 6, 7, welches das eigentliche b ist, greife. Der übrigen Intervallen Behandlung ist schon öfters erwähnt.

§. 32.

Nun kommen wir zur Tonleiter gis; da aber diese, nehmlich g mit x auf der Flöte fast gar nicht vorkömmt, so wollen wir lieber die Tonleiter as, nehmlich a mit b, welche öfter vorkömmt, an dessen Stelle setzen. As ist ein stumpfes und matter Ton, muß dahero behutsam behandelt werden; die Secund b, eben so; c ist nicht viel besser, verträgt aber doch etwas mehr Wind; nun kömmt der schlimmste Schritt von c auf des; dieses des ist, wie schon gesagt, zu tief, der Griff, den man dazu hat, hilft etwas, aber nicht genug, daher muß man es durch die genannten Mittel rein zu machen suchen; das darunter liegende c und drüber liegende es, wenn es nehmlich rein ist, wird den Spieler, wenn er hören kann, leiten; f mit Vorsicht; g bleibt wie sonst; as verträgt mehr Wind, als as; b richtet sich nach der gegebenen Regel, und wenn die Flöte richtig gestimmet ist, so werden die übrigen hierher gehörigen Töne nach der Fingerordnung und mehrentheils mit gleichem Winde gespielet. Die Tonleiter as moll ist sehr schwer, kömmt aber auch nur in der Ausweichung und selten vor, aber man muß sie doch wissen, damit man sich im vorkommenden Falle helfen könne. Es ist hier, wie bey andern Molltonleitern, wo im Aufsteigen alles, bis auf die Terz, welche hier klein, und ces heißt, bleibet; diese Fortschreitung: as, b, ces, des, es, f, ist schwer, und will mit vieler Vorsicht behandelt seyn; as und b, ces eben so, wenn man es mit 2, 3, 4, 5 greifet, werden schwach gespielet, nimmt man aber das ces mit 1, 7, so muß es erhöhet werden, der zuerst angezeigte Griff ist aber

 reiner

reiner; des muß, wie schon oft gesagt, so viel erhöhet werden, daß es zu dem reinen es eine reine Secund ausmachet; f wieder schwach. Im Absteigen wird as, ges, fes, es nach der Fingerordnung und mit gleichem Winde gespielet; bey des braucht man wieder die nöthige Vorsicht; ces mit 1, 7, ein wenig erhöhet; b und as schwach und mit gleichem Winde. In der zweyten Octave wird die ganze Tonleiter im Aufsteigen auf einer von mir gestimmten Flöte, und nach meiner Fingerordnung mit gleichem Winde gespielet, außer daß man bey der kleinen Terz ces, wenn man es mit 1, 4, 5, 6, 7 greifet, den Ton ein wenig höher, und wenn man es mit 1, 4, 5, 7 greifet, den Ton ein wenig tiefer machet. Im Absteigen as, ges, fes müssen die Töne ges und fes ein wenig erhöhet werden; auch sogar es verträgt ein wenig, das übrige ist, wie schon gesagt.

§. 33.

Die darauf folgende Tonleiter a dur, scheint vielen leichte zu seyn, aber sie ist es in Ansehung des Reinspielens nicht; man betrachte nur den Schritt fis, gis; fis ist viel zu tief, und gis viel zu hoch, und hier will auch alle Künsteley nicht ganz helfen; übrigens beobachtet man alles das, was von der Tonleiter d dur gesaget worden; das cis wird aber in dieser Tonleiter weit merklicher, und scheinet viel höher zu seyn, als in d dur; man wird sich auch schwerlich helfen können. Auf meinen Flöten ist fis, gis und cis weit reiner, und man kann sich daselbst mit Hülfe meiner Fingerordnung leicht helfen. Wenn es auch wahr wäre, daß diese Tonart weiter keine Schwierigkeiten hätte, so nehme man ihre Ausweichungen, als: e dur, cis und fis moll; davon man nur das vorhergehende und nachfolgende lesen darf, so wird man derselben genug finden. In der Tonleiter a moll wird alles das beobachtet, was schon in verschiedenen vorhergegangenen und mit dieser Tonart verwandten Tönen gesaget worden. Alle diese Schritte zu wiederholen, würde die Sache gar zu weitläuftig machen.

§. 34.

Wenn in der Tonleiter b dur die Quart es rein gestimmt ist, so ist übrigens die reine Fortschreitung leicht zu finden; nur die Quint f, wie auch das b selbsten, wollen behutsam behandelt seyn. In der zweyten Octave ist das Rein-

spielen

spielen leichter, weil sie mit gleichem Winde gespielet werden kann. B moll ist schwerer, weil hier wieder des, als die kleine Terz vom b vorkömmt, das übrige ist im Aufsteigen, wie in b dur; im Absteigen bemerket man die Fortschreitung: as, ges, f, es, des wohl, damit ihre Reinigkeit erhalten werde; was dabey zu beobachten, ist schon gesagt worden. Ist die Flöte gut gestimmt, so läßt sich diese Schwierigkeit leichte heben.

§. 35.

C dur ist leicht, und man bemerket nur den Schritt von e auf f; beyde müssen nicht zu stark gespielet werden; und den Schritt von h auf c, da man das h wenn es zu tief ist, wie es eigentlich seyn soll, etwas zu erhöhen suchet; alles dieses ist schon vorher erinnert. Bey c moll giebt man wieder auf den Schritt, es — f Achtung, damit das es nicht zu tief, und das f zu hoch werde. Im Absteigen c, b, as, g, f, es, d, c, spielt man mit gleichem Winde, biß auf das schon genannte f, es. In der untern Octave ist es schwerer, c, b, as, g, f, es, d, ꝛc. die ersten drey Töne sind matt, brauchen also wenig Wind, und der Schritt von f auf es, welcher hier mißlicher ist, als in der zweyten Octave, wird wieder bemerket; f sehr schwach, und es sehr starken Wind.

§. 36.

Mit der Tonleiter cis dur ist es eben so beschaffen, als mit fis und gis dur; man brauchet sie auch nicht, ganze Stücken für die Flöte darein zu setzen, aber der Ausweichung derer mit ihr verwandten Tonarten wegen, muß man sie doch auch wissen. In dieser Fortschreitung, cis, dis, eis ist das eis vorzüglich zu bemerken, da es, weil das f dazu dienen muß, viel zu hoch ist, muß man es auch viel tiefer zu machen suchen, denn es ist um ein Komma tiefer als f. Auf einer Flöte mit f Klappe ist es rein. Der Schritt von eis auf fis ist dahero sehr viel zu klein, denn eis ist zu hoch, und fis ist zu tief. Wollte man an statt fis, ges nehmen, so würde dieses gegen die andern Töne eben wieder so viel zu hoch seyn, als fis zu tief ist. Der Schritt von fis auf gis ist wieder unrein, weil gemeiniglich das gis zu hoch ist; mit der dis Klappe, und 1, 2, 4 6, gegriffen, wird es besser. In der untern Octave ist dieser Schritt noch auffallender, da das fis stark, und das gis dagegen sehr matt ist. Das nunmehro folgen-

de ais ist wieder nicht rein, weil es auf den Flöten, wo der Griff 1, 3 rein b ist, gar fehlet, und als dieses b gegriffen, viel zu hoch ist; his auf einer Flöte, die nur eine Klappe hat, ist, mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, ein wenig zu tief, dahero muß man es erhöhen; hat man aber eine dis Klappe an der Flöte, so wird es mit 2, 4, 5, 6, 8, rein. Die Octave cis ist auf den gewöhnlichen Flöten sehr viel zu hoch, und es ist nicht möglich, es durch die Verminderung des Windes rein zu machen, es fehlet gar zu viel; auf meinen Flöten und nach meiner Fingerordnung ist es rein. Cis moll ist leichter, zumahl im Absteigen; man bemerket daselbst vorzüglich den Schritt, gis, fis. Wie eigentlich alle diese Tonleitern beschaffen sind, wird man in dem Capitel von den Tonarten finden.

§. 37.

Daß ich hier etwas umständlich gewesen bin, wird man mir hoffentlich verzeihen, wenn man betrachtet, wie nöthig es zum Reinspielen ist, die verschiedene Behandlung der Tonleitern genau kennen zu lernen. Wie soll es der Anfänger erfahren, wenn es ihm niemand saget? denn für diese, die es nicht wissen, ist dieses geschrieben; die es schon wissen, dürfen es nur überschlagen. Da so sehr viel aufs Reinspielen ankömmt, und doch so sehr auf der Flöte vermisset wird, so kann man nicht Fleiß genug anwenden, es zu erlernen, man sehe also die hier gegebenen Mittel ja nicht eher für überflüssig an, als biß man nach genauer Prüfung erst siehet, daß sie nichts nützen, aber ich bin genug aus der Erfahrung überzeuget, daß sie sehr viel nützen. Kann, oder will man sich die Mühe nicht geben, alles dieses zu thun, so liegt es wenigstens nicht an diesem Unterricht, wenn sie es nicht lernen können.

§. 38.

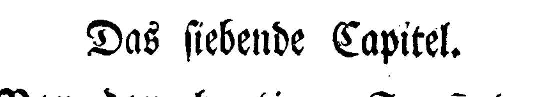
Bey dieser Uebung der Tonleiter und Gleichheit der Töne muß man aber immer darauf sehen, daß Höhe und Tiefe gleich rein sey, damit nicht die eine Octave höher oder tiefer als die andere sey; oder auch nur einzelne Töne bald in der untern, bald in der obern Octave entweder zu hoch oder zu tief seyn. Man muß dahero mit vieler Vorsicht zu Werke gehen, und es wird nicht überflüssig seyn, wenn man z. B. einige Töne in der Tiefe, als: d, e, fis, g, einigemahl und mit Aufmerksamkeit durchspielet, biß man fühlet, daß sie rein sind; und nunmehro dieselben Töne auch in der Octave spielet, sie einzeln gegen die in der untern Octave hält, und genau aufmerket, ob sie richtige und reine Octaven machen, und dieses so lange übet, biß man gewiß fühlet, daß alles richtig sey; so gehe man weiter, und nehme die übrigen Töne von dieser Tonleiter, als:

$\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{cis}}$, $\bar{\bar{d}}$; und verfahre auf gleiche Weise; so auch mit den übrigen Tonarten, biß man alles mit festen, guten, und so viel möglich gleichen Tone zu machen im Stande ist. Auch versuche man nunmehro andere Intervallen auf diese Art, als: $\bar{d}$, $\bar{fis}$, mit der obern Octav $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{fis}}$; alsdenn $\bar{d}$, $\bar{g}$, mit $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{g}}$; d, a, mit $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{a}}$; $\bar{d}$, $\bar{h}$, mit $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{h}}$; d, $\bar{\bar{cis}}$, mit $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{\bar{cis}}}$; $\bar{d}$, $\bar{\bar{d}}$, mit $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$; u. s. w. zu vergleichen, so wird man gewiß großen Nutzen davon haben, und wird nunmehro auch die Uebung mit lauter Octaven vornehmen können, aber eher nicht, denn wenn man will Octaven reine spielen lernen, so muß das Gehör erstlich die engern Intervallen genau gefasset haben, sonst werden sie gewiß nicht rein werden.

§. 39.

Bey dieser auf viele Art nützlichen Uebung, wird man erst zuverlässig erfahren, was für Windstärke hier oder da nöthig ist, und ob man in der Tiefe oder in der Höhe mehr Wind brauche. Nach allen Erfahrungen, die ich bey einem scharfen und hellen Tone gemacht, finde ich, daß man in der Tiefe mehr Wind als in der Höhe brauche. Quanz ist anderer Meynung, welcher ich aber bey der genauesten Untersuchung nicht beypflichten kann. Er sagt: Höhe und Tiefe würde mit gleichem Winde hervorgebracht, wenn man von der Tiefe nach der Höhe nur das Kinn und die Lippen verschöbe, so gebe es an, und setzet zum Beyspiel $\bar{d}$ — $\bar{\bar{d}}$; daß dieses mit dem $\bar{d}$ — $\bar{\bar{d}}$ angehe, ist zwar wahr, aber man versuche es mit andern Tönen, es wird gewiß nicht so angehen; die Ursache, warum $\bar{d}$ — $\bar{\bar{d}}$ so leichte angiebt, ist der aufgehobene erste Finger, die Flöte kann nun keinen andern Ton angeben, wenn man es auch haben wollte, und sie wird das $\bar{d}$ angeben, wenn man auch die Lippen nicht von der Stelle beweget; bey den andern Octaven sind immer noch andere Töne möglich, weil keine Veränderung in den Fingern gemachet wird, oder wo bey Veränderung der Finger doch auch noch andere Töne möglich sind, da gehet es nun gar nicht an. Wenn auch durch das blose Vorschieben des Kinnes und der Lippen die Octave in manchen Tönen angäbe, so würde sie doch nicht rein seyn, denn der Ton würde wegen zu schwach getriebenen Windes zu tief werden. Ueber dieses würde das Vorschieben und Zurückeziehen des Kinnes und beyder Lippen gewiß keinen angenehmen Anblick verursachen, besonders bey geschwinden Sachen. Um seinen Zweck zu erreichen, braucht man weiter nichts, als die Unterlippe so viel als nöthig, hervorzuschieben, das Kinn gehet alsdenn für sich selbst mit; die Oberlippe gehet dabey gar nicht mit vor, sondern sie gehet durch diese gemachte Bewegung der Unterlippe ein wenig zurück, und drücket sich fester auf dieselbe, dadurch bekömmt der nunmehro ein wenig stärker getriebene Wind die gehörige Richtung,

und der Ton giebt gut und fest an. Man versuche es nur, und schiebe nach einem in der Tiefe stark angegebenen Tone, das Kinn und beyde Lippen hervor, und ohne dabey Rücksicht auf den Wind zu nehmen, so wird man hören, daß die Octave nicht rein ist. Dahero muß man bey Sprüngen von der Tiefe nach der Höhe nur die Unterlippe vorschieben, wodurch zugleich die Oberlippe ein wenig zurücke gehet, aber man muß auch den Wind mehr treiben, weil durch das Vorschieben der Unterlippe die Oeffnung an dem Mundloche kleiner, und dadurch der Ton tiefer wird. Das Gegentheil ist in der Tiefe, man ziehet nehmlich die Unterlippe zurück, und schiebet die Oberlippe vor, dadurch wird das Mundloch größer, erfordert also auch mehr Wind; in der Octave wird, wie schon gesagt, die Oeffnung kleiner, dahero braucht man weniger, aber etwas stärker getriebenen Wind. Man mache nur einen Versuch, und halte das tiefe $\bar{d}$ so lange als man kann, und nun das $\bar{\bar{\bar{d}}}$ auch so lange als man kann, so wird man finden, daß die Tiefe weit mehr Wind aufzehret als die Höhe, indem man das $\bar{\bar{\bar{d}}}$ wohl 3 biß 4 mahl so lange halten kann, als das $\bar{d}$. Die stumpfen Töne in der Tiefe gehet dieses nichts an. Aber alles dieses in seinem Werth, so könnte man doch sagen: der Wind bestimmet nicht den Ton, sondern der Ton den Wind; man gebe also acht, daß man in Höhe und Tiefe einen schönen und gleichen Ton nebst reiner Intonation habe, so hat man auch den rechten Wind.



Das siebende Capitel.

Von den heutigen Tonarten.
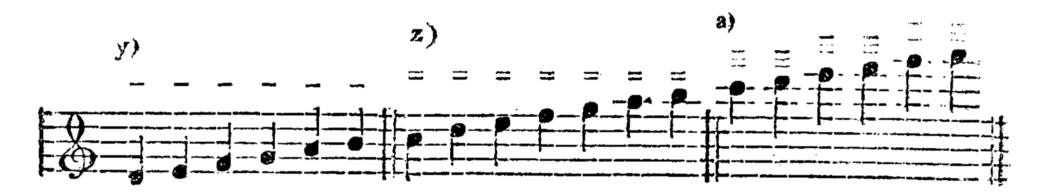
§. 1.

Alle Tonarten und alle Intervallen entstehen von den sieben Haupttönen in der Musik: c, d, e, f, g, a, h, und von diesen durch die Versetzungszeichen entspringenden Nebentönen. Die sieben Haupttöne, wenn man ihren ersten Ton nach dem siebenden noch einmahl wiederholet, heißen eine Octave; und so oft diese sieben Töne durch die höhere oder tiefere Versetzung auf einem Instrument wiederholet und gezählet werden können, so viele Octaven enthält dieses Instrument.

§. 2.

§. 2.

Diese Einrichtung, die Octaven von c anzufangen ist nach dem Claviere genommen, und um keine Verwirrung anzurichten, behalte ich sie auch hier bey der Flöt, ob sie gleich das tiefe c nicht hat, sondern gewöhnlich ihren tiefsten Ton vom $\bar{d}$ anfängt. Man denke sich dahero das $\bar{c}$ dazu, wenn man die Octaven auf der Flöte abtheilen will. Um nun die abgetheilten Octaven von einander unterscheiden zu können, hat man sie mit Strichen bezeichnet, damit man wissen könne, von was für einer Octave die Rede sey. Die unterste Octave auf der Flöte nennt man die eingestrichene; s. y) die folgende heißt die zweygestrichene; s. z) und die weiter hinauf die dreygestrichene; s. a)



Gewöhnlich spielt man auf der Flöte nur biß in dieses $\overset{\equiv}{a}$. Diese vom Claviere hergenommne Unterscheidungszeichen werden auf alle Instrumente, wie auch für die Sänger angewendet. In dem Capitel von der Fingerordnung ist mehr davon gesaget worden.

§. 3.

Die Nebentöne entstehen nun von den genannten sieben Haupttönen, wenn man sie entweder durch ein x um einen halben Ton erhöhet, oder durch ein b um einen halben Ton erniedriget. Daß die durch x erhöheten, zu ihrer Benennung die Sylbe is; und die durchs b erniedrigten, die Sylbe es; ausgenommen: es, as und b, annehmen, ist schon oben gesagt. Durchs x wird nun c zu cis; d zu dis; e zu eis; f zu fis; g zu gis; a zu ais; h zu his; durchs b wird d zu des; e zu es; f zu fes; g zu ges; a zu as; h zu b; c zu ces. Hieraus entstehet eine Tonleiter aller diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne, s. b).

b)

Eine diatonische Tonleiter, oder das diatonische Klanggeschlecht bestehet in der Folge der Töne, aus welcher die harte und weiche Tonart zusammengesetzet ist; wie wir weiter unten sehen werden. Die Folge der Töne c — cis; des — d; e — eis; f — fis; g — ges; gis — a, u. s. w. werden chromatische; und die Töne: cis — des; dis — es; eis — f; gis — as; u. s. w. werden enharmonische Töne genennet. Die enharmonischen Töne: cis — des; dis — es; e — fes; eis — f; fis — ges; gis — as; ais — b; h — ces; haben auf dem Clavier jedesmahl nur eine Taste, aber auf der Flöte werden sie unterschieden, und wenn man diese alle als ganze Tonarten brauchen könnte, so würden auf diesem Instrumente mehrere seyn, als auf dem Claviere; da sind die gewöhnlichsten: c, cis/des, d, dis/es, e, f, fis/ges, g, gis/as, a, ais/b, h. Aus diesen können nun ganze Tonarten gemachet werden, doch sind sie nicht alle gleich brauchbar; des ist gewöhnlicher als cis; es gewöhnlicher als dis; as als gis; b als ais. Dieses gilt auch für die Flöte.

§. 4.
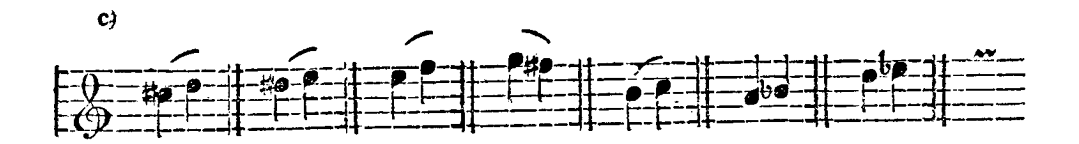
Alle diese Tonarten sind entweder dur oder moll, oder groß und klein. Ehe wir untersuchen, was dur und moll sey, müssen wir erst die Tonarten selbst und ihre Intervallen vorher kennen lernen. **Eine Tonart ist eine in dem Umfange einer Octave enthaltene, und zu einem bestimmten Ton gehörige Reihe von ganzen und halben Tönen. Diese Töne in ihrer Folge, nach ihren abgemessenen Stufen genommen, heißen eine Tonleiter.** Eine solche Tonleiter oder Tonart ist entweder dur oder moll, nehmlich, hart oder weich; oder groß oder klein; ist alles einerley. Hier betrachten wir zuerst die dur, harte oder große Tonart. Diese erkennet man an der großen Terz; wenn man nehmlich von dem Schlußtone an, zwey ganze Töne, als woraus die große Terz bestehet, ohne von denen forne auf dem Linien-System vorgesetzten Versetzungszeichen gehindert zu werden zählen kann. Dieses Zählen geschiehet allezeit von der Tiefe nach der Höhe. Von diesen Tonarten nun wollen wir gegenwärtig handeln. Eine dergleichen Tonart bestehet aus der Grundnote, (welches eben der bestimmte Ton ist) der Secund; einem Intervall von zwey Stufen; der Terz, einem Intervall von drey Stufen; der Quart, von vier Stufen; der Quint von fünf Stufen; der Sext von sechs Stufen; der Sept von sieben Stufen; und der Octav, einem Intervall von acht Stufen. — **Ein Intervall heißt der Raum von einem Klange zum andern; und aus der Verschiedenheit der Grenzen dieser Klänge, entstehet die Verschiedenheit der Intervallen.** Die Intervallen einer diatonischen Tonleiter sind aus ganzen und halben Tönen zusammengesetzt. Diese müssen wir erst kennen lernen, wenn wir eine solche Tonleiter machen wollen.

§. 5

§. 5.

Der halbe Ton ist entweder groß oder klein, wie in dem Capitel von der Fingerordnung schon gezeiget worden. In der diatonischen Fortschreitung der Töne, oder Tonleiter brauchen wir nur den großen halben Ton, nehmlich den, welcher auf zwey verschiedenen Stufen stehet, als bey c)

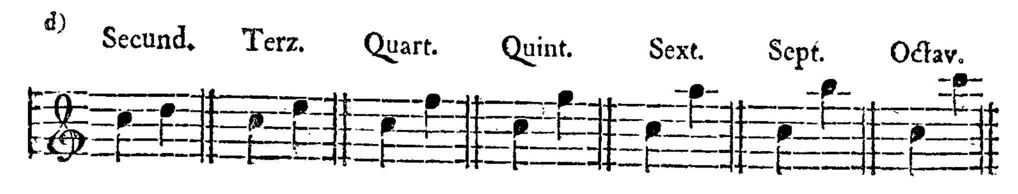
c)



Ein ganzer Ton bestehet aus zwey halben Tönen, davon einer klein, der andere groß ist: als: c — d ist ein ganzer Ton, darinnen die zwey halben Töne enthalten sind, und welche man auf folgende Art findet: c ist hier ein Klang, welcher beziehungsweise gegen einen andern, oder gegen welchen beziehungsweise ein anderer erst ein halber oder ganzer Ton, oder auch ein größeres Intervall wird; also von c zu cis, oder c gegen cis gehalten, ist ein halber, und zwar kleiner halber Ton; und von cis zu d wieder ein halber, aber großer halber Ton; diese zwey halben Töne machen nun den ganzen Ton, oder die Secund c — d aus. Das folgende Intervall, die große Terz, bestehet aus zwey ganzen Tönen, nehmlich von c zu d ist einer, zwischen welchen der halbe Ton cis auf angezeigte Art lieget; von d zu e ist der zweyte, zwischen welchen dis lieget. Diese beyden ganzen Töne machen die große Terz: c — e aus. Die Quart bestehet aus zwey ganzen und einem halben Tone, als: c — d ist ein ganzer, und d — e wieder ein ganzer, das sind zwey ganze, nun noch ein halber von e, das ist f, der erste große halbe Ton, den wir in der diatonischen Fortschreitung einer harten Tonleiter haben; zwischen e — f liegt keiner mehr; und so erhalten wir die Quart c — f. Die Quint bestehet aus zwey ganzen, einen halben und einen ganzen Ton, als: c — f, war die Quart, nun setzen wir noch einen ganzen Ton, nehmlich f — g dazu, so erhalten wir die Quint c — g. Zur Sext braucht man vier und einen halben Ton; wenn man also noch einen ganzen Ton an die Quint c — g setzet, so bekömmt man die Sext c — a. Die Sept enthält fünf ganze Töne und einen halben Ton; wenn man nun noch einen ganzen Ton an die Sext c — a setzet, so entsteht die Sept c — h. Zur Octave kömmt man nun durch den zweyten großen halben Ton h — c̄; und nun erhält man die Octave c — c̄, welche fünf ganze und zwey halbe Töne enthält. Dieses sind nun die Intervallen von einer harten Tonart; s. d)

 d) Se-

d)
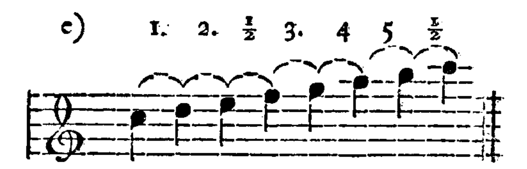


§. 6.

Auf diese Art könnten zwar alle harte Tonarten gefunden werden, wenn der Anfänger die ganzen und halben Töne eines jeden Intervalles allezeit im Gedächtniß hätte, aber das geschiehet nicht. Da die verschiedenen Tonarten durch die Zahl der vorgesetzten x und b kennbar gemachet werden, so empfiehlet man gemeiniglich dem Anfänger, daß er die x und b von jeder Tonart auswendig lernen, und ihre Zahl und ihren Stand sich bekannt machen solle, damit er bey vorkommenden Falle wissen könne, wie die Tonleiter jeder Art heiße. Mir hat es immer geschienen, als ob dieses Mittel, ob es gleich gut und recht ist, doch für den Anfänger, die Tonarten kennen zu lernen, zu schwer wäre. Der Anfänger merkt die Zahl und den Stand der x und b nicht, hat auch kein Mittel, sie wieder zu finden, wenn er sie verlohren hat, er müßte denn immer ein Papierchen, worauf sie geschrieben stünden, bey sich führen, damit er sich sogleich Raths erholen könnte. Daß sie der Anfänger nicht merkt, ist ihm wohl zu verzeihen, es vergessen sie ja wohl klügere, oder sich klüger dünkende Leute, oder sie haben sie niemahls gekannt, und doch wirds ihnen verziehen, u. s. w.

§. 7.

Um einigermaßen sicherer zu gehen, will ich hier für den Anfänger ein Hülfsmittel, als eine sich auf das vorhergehende gründende und leicht zu merkende Regel geben, nehmlich: **Wenn man eine harte Tonleiter und ihre Vorzeichnung wissen will, so gehe man von dem Grundtone angerechnet, durch lauter ganze Töne hinauf, außer von der Terz zur Quart, und von der Sept zur Octave, jedesmahl nur einen halben Ton.** Auf diese Art wird man auch die schwersten Tonarten und ihre Vorzeichnung finden können. Ob ich gleich schon im vorigen §. die Intervallen der Tonart c dur zu finden gezeiget, so will ich doch noch einmahl, um ganz deutlich zu werden, diese Tonart vornehmen, und ihre Tonleiter nach der gegebenen Regel zu machen versuchen. Der Grundton ist c̄; von diesem gehe man einen ganzen Ton fort, so bekömmt man die Secund d̄; (ein ganzer Ton ist, wo ein halber darzwischen liegt, als hier zwischen c und d liegt cis, u. s. w.) von diesem d̄ wieder einen ganzen Ton weiter, so erhält man die große Terz ē; zur Quart gehet man nach der Regel

Regel nur einen halben Ton fort, nehmlich, von e zu f; dieses ist die Lage des ersten halben Tones in der Tonleiter einer harten Tonart. Von dieser Quart f gehe man wieder einen ganzen Ton fort, so bekömmt man die Quint g; von diesem g wieder einen ganzen Ton weiter, so erhält man die Sext a; von diesem a wieder einen ganzen Ton, so bekömmt man h, die Sext; und von diesem h gehet man wieder einen halben Ton weiter zur Octave c; dieses ist die Lage des zweyten halben Tones in der harten Tonleiter. Nun hat man die Tonleiter von c dur, und weiß, daß nichts vorgezeichnet ist, wie bey e) zu sehen.



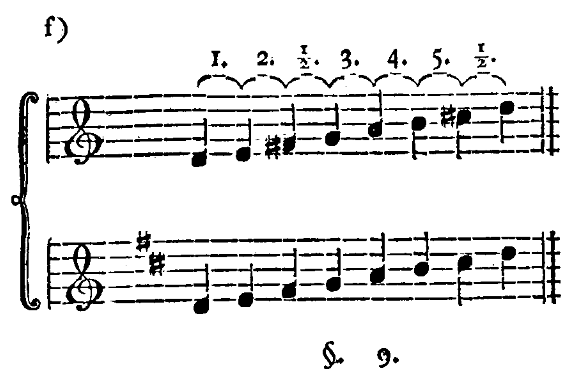
Bey dieser Tonart c dur liegen alle in die diatonische Tonleiter gehörigen Töne von Natur schon so da, daß man nicht erst nöthig hat, ihre Intervallen weder durch x noch b zu machen; bey andern Tonarten aber ist dieses nicht, außer bey a moll, aber doch nur unter gewissen Einschränkungen, wie wir weiter unten ersehen werden. Dahero müssen bey jeder Tonart die Intervallen, welche in der diatonischen Tonleiter nicht schon da liegen, wie in c dur, durch die Versetzungszeichen gemachet werden, damit sie eben eine solche diatonische Tonleiter, als c dur, erhalten.

§. 8.

Um dieses deutlicher einzusehen, machen wir den Versuch mit der Tonart: d dur. Der Grundton also ist d; von diesem d einen ganzen Ton hinaufwärts gegangen, bringt die Secund e; von diesem e gehet man wieder einen ganzen Ton fort; in der diatonischen Tonleiter c dur folget hier f; da aber dieses f gegen das vorhergegangene e nur ein halber Ton ist, und hier in dieser Tonleiter doch ein ganzer Ton seyn soll, so muß noch ein halber hinzugethan, und das f durch ein x um einen halben Ton erhöhet werden, so wird es fis; und dieses ist nun die große Terz zu d, welche aus zwey ganzen Tönen: d — e, und e — fis bestehet. Von dieser großen Terz fis gehet man nunmehro nur einen halben Ton weiter zur Quart g; von diesem g wieder einen ganzen Ton zur Quint a; von

diesem a einen ganzen Ton weiter zur Sext h; von diesem h wieder einen ganzen Ton zur Sept cis; (h und cis ist ein ganzer Ton, c lieget darzwischen); von cis schreitet man wieder einen halben Ton fort zur Octav d. Nun wird diese Tonleiter heißen: d, e, fis, g, a, h, cis, d; und man hat auf diese Weise die Vorzeichnung zu dieser Tonart, nehmlich fis und cis gefunden, welche zwey x forne auf dem Linien-System angezeiget werden; man sehe bey f die Tonleiter und ihre Vorzeichnung.

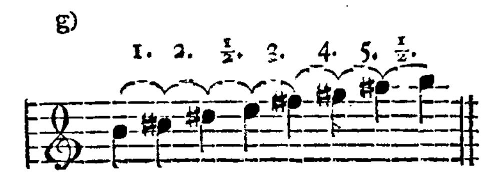
f)



§. 9.

Nur noch eine einzige, aber entferntere Tonart, nehmlich h dur, wollen wir vornehmen. Man verfähret in allen wieder nach der Regel. Der erste ganze Ton von h ist cis; der folgende ganze Ton von cis ist dis; dieses ist die große Terz; von diesem dis zur Quart einen halben Ton, ist e; davon wieder einen ganzen Ton weiter, wird fis die Quint; wieder einen ganzen Ton weiter zur Sext, wird gis; von gis wieder einen ganzen Ton, wird ais die Sept; nun einen halben Ton zur Octave h. Zwischen h und cis liegt c; zwischen cis und dis liegt d; zwischen dis und e liegt nichts, als einem halben Tone zur Quart; zwischen e und fis liegt f; zwischen fis und gis, g; zwischen gis und ais, a; und zwischen ais und h liegt nichts, als dem zweyten halben Tone; s. g).
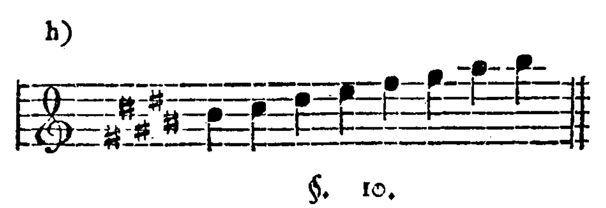
g)



Jetzt

Jetzt sehe man, wie viel diese Tonleiter Töne durchs ✕ erhalten hat; da finden sich: cis, dis, fis, gis, ais, nehmlich fünf ✕, sehen im Systemate also aus: s. h).
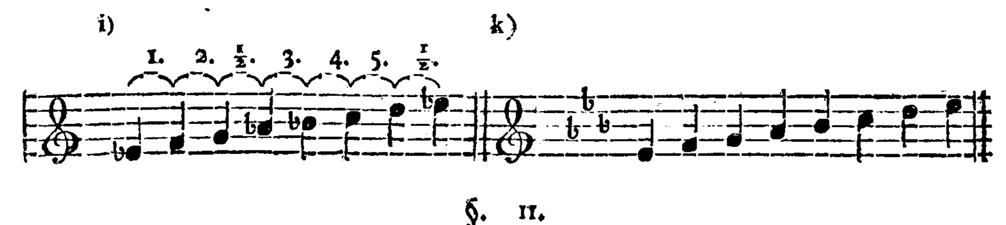
h)



§. 10.

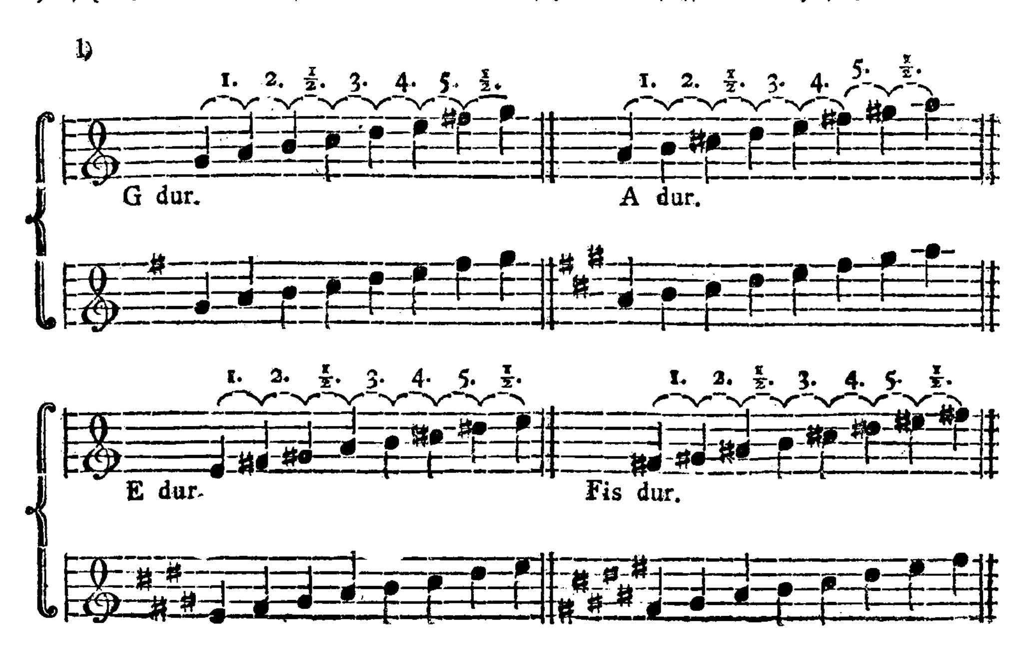
Ich hoffe, man wird mich nun verstehen, und sich die übrigen harten Tonarten selbst nach dieser Regel machen können. Wir wollen nur noch eine durch b gemachte Tonart vor uns nehmen. Es, von e durch b gemacht, mag der Grundton seyn. Der erste ganze Ton von es ist f, darzwischen liegt e als ein halber Ton; der zweyte ganze Ton von f ist g; von diesem g, als der großen Terz zu es gehet man nunmehro ein halben Ton zur Quart as. Statt diesem as darf man aber ja nicht etwan gis nehmen; g — gis wäre zwar ein halber, aber nur ein kleiner halber Ton, welchen wir in der diatonischen Tonleiter nicht brauchen können. Hierbey kann ich nicht unerinnert lassen, daß es viele giebt, die dieses as nicht für das, was es ist, nehmlich für as wollen gelten lassen, sondern sie sagen: gis wäre eben das. Diesen Fehler findet man bey den Musikanten, die gewöhnlich einen schlechten Unterricht erhalten, und dahero keine theoretische Kenntniß haben; diese sagen auch dis für es, fis für ges u. s. w. oder sie sagen darum so, weil auf dem Claviere as und gis nur eine Taste haben; aber es kann nicht, auch nicht einmahl der bloßen Benennung nach für eines genommen werden, denn wenn man für as auch gis sagen könnte, so müßte man auch, z. B. auf der Geige allemahl gis greifen können, wenn as vorkäme, aber daß das nicht angehet, fühlet auch sogar der, der da spricht: as und gis wäre einerley, denn er greift auf der zweyten Saite der Geige as allezeit mit dem vierten Finger, da doch gis mit dem dritten Finger gegriffen wird; ich glaube, ich habe schon anderwärts mehr davon gesagt. Ich wiederhole also: wenn man auch für as gis sagen könnte, so müßte man auch gis für as schreiben können; dadurch würde man aber eine unrichtige Tonleiter bekommen, z. B. gis kömmt von g her, und g ist zu es die große Terz, da nun dieses g zum gis erhöhet würde, so bekäme man, statt der Quarte as, eine übermäßige Terz, und die Quarte fehlete alsdenn gar. Ich will von dem mathematischen Verhältnisse hier nichts sagen, der Anfänger würde mich nicht verstehen; man betrachte es jetzo nur so, wie folget, so wird es deutlicher werden: es kömmt von e her, und von diesem e heißt die Quarte a; so wie nun das e durchs b einem halben Ton niedriger, und zum es gemachet worden

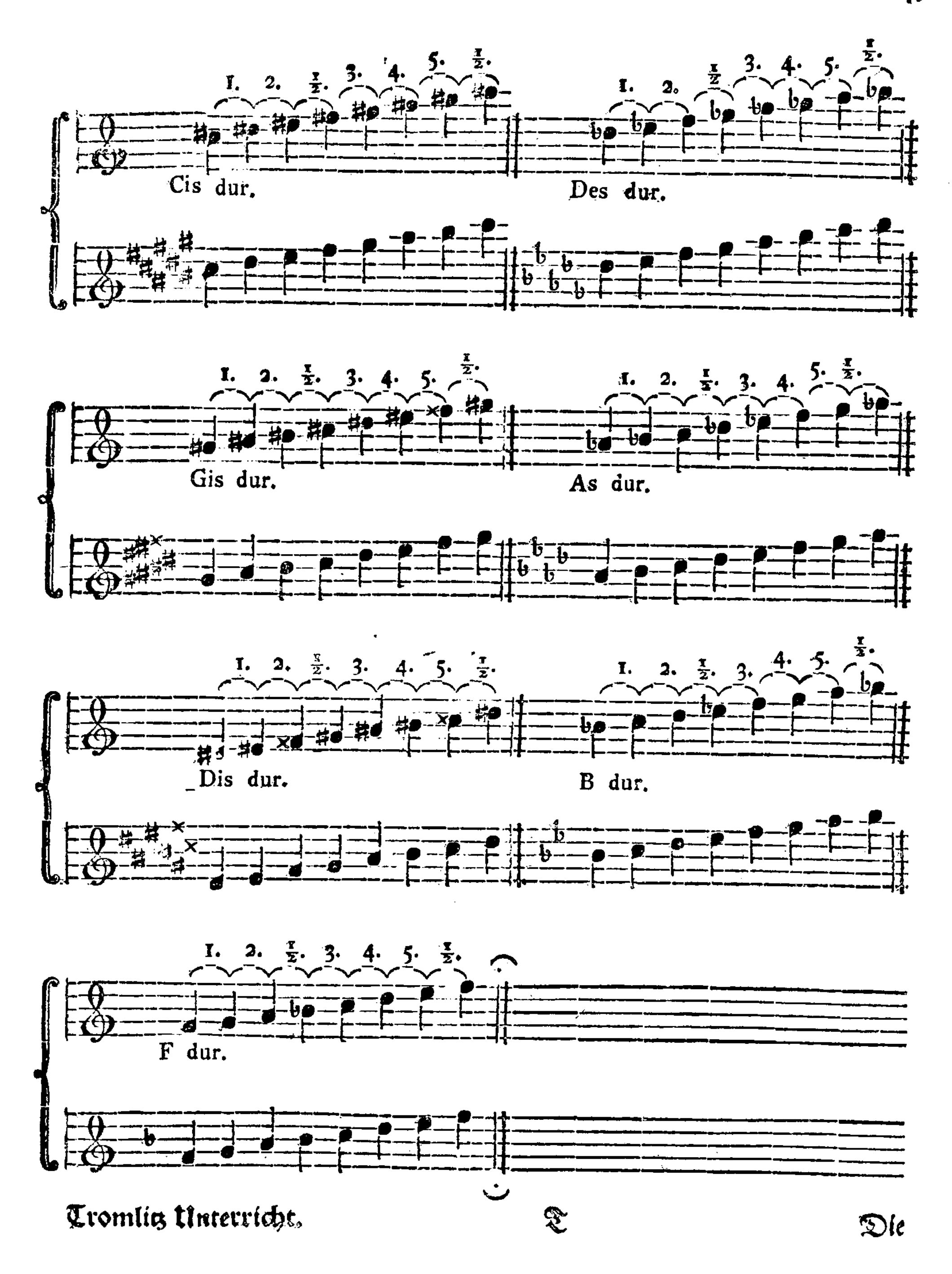
den, so muß man auch die Quarte a, um das richtige Verhältniß zu erhalten, durch das b einen halben Ton niedriger gemachet werden, so erhält man das as, als die reine Quart zu es. Hieraus siehet man, daß es nicht gis seyn, und gis und as für eines genommen werden könne, denn sie sind beyde um ein Komma unterschieden. Dieses gilt auch von es und dis; ges und fis; ais und b, und allen enharmonischen Tönen. — Nun wieder zur Tonleiter; der folgende ganze Ton von as heißt b, die Quint; der folgende c, die Sext; und noch einen ganzen Ton höher erhält man die Sept d; von dieser gehet man durch einen halben Ton zur Octave es. Man sehe bey i) diese Tonleiter, und bey k) ihre Vorzeichnung.



§. 11.

Ich habe nur, um die Verfahrungsart zu zeigen, diese wenigen Tonarten nehmen wollen, welche hoffentlich hinlänglich seyn werden. Nun will ich noch alle übrige dur Tonarten, oder harte Tonleitern, nebst ihrer Entstehungsart hersetzen, damit man sie desto leichter übersehen und fassen könne; s. l)




1. 2. ½. 3. 4. 5. ½.
Cis dur.
Des dur.
Gis dur.
As dur.
Dis dur.
B dur.
F dur.

Die erste Linie zeiget die Entstehung der Tonleiter, welches entweder durch ✕ oder b, geschiehet, und durch die darüber stehenden Zahlen sind die ganzen und halben in der Tonleiter vorkommenden Töne angezeiget. In der zweyten Linie sind die in der Tonleiter gefundenen einzeln vor die Noten gesetzten ✕ oder b zusammen vor auf das Linien-System gebracht. In der Tonleiter dis dur kömmt auf der großen Terz und großen Sept das einfache × vor, welches einen ganzen Ton erhöhet. Seine Entstehung ist diese: Wenn man die Tonleiter d dur nimmt, so ist fis die große Terz dazu; erhöhet man nun das d durchs ✕ um einen halben Ton, so entstehet dis; wenn nun das fis, welches die große Terz zu d war, nunmehro zu dem erhöheten d als dis, die große Terz abgeben soll, so muß es eben so, wie vorher das d durch ein ✕ erhöhet werden. Nun ist aber das fis schon durch ein ✕ entstanden, und da es nun noch um einen halben Ton höher werden soll, so muß noch ein ✕ davor gesetzet werden; und nun stehen zwey ✕ vor dem f, wie bey der Tonleiter dis zu sehen, und dieser Ton heißt nun fisfis, oder doppel fis. Damit aber durch die zwey ✕ keine Verwirrung angerichtet werden möge, so hat man an deren Statt das einfache × erfunden, welches eben die Wirkung thut, als die zwey ✕. Dieser Ton ist nun um einen ganzen Ton erhöhet, und wird auf dem Claviere durch g ausgedrücket, auf andern Instrumenten nimmt man ihn ein wenig tiefer, damit er die reine große Terz zu dis werde. Dieses gilt auch von dem × auf der Sept dieser Tonart, und auf der Sept der Tonart gis.

§ 12.

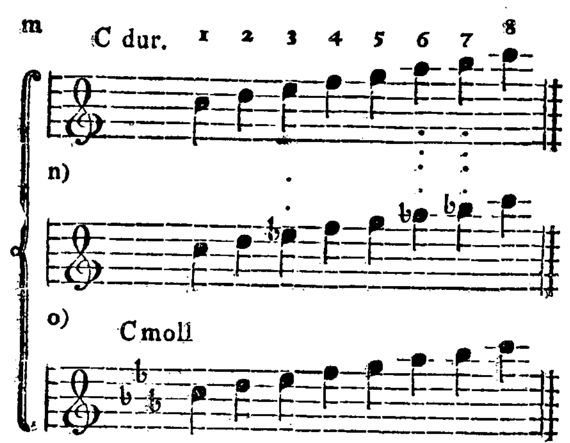
Wir gehen nun zur Moll oder weichen Tonart. Sie bestehet eben auch wieder aus fünf ganzen und zwey halben Tönen, aber ihre Lage ist anders, als in der harten Tonart. Alle vorhergehende harte oder dur Tonarten können auch weiche oder Moll-Tonarten werden. **Eine weiche oder Moll-Tonart ist, wo die Terz über den Schlußton klein ist, daß heißt: wenn sie nur aus anderthalben Tone bestehet.** Die Lage ihrer halben Töne ist nach ihrer eigentlichen Entstehung, von der Secund zur Terz, und von der Quint zur Sext; in ihrer Ausübung aber ist im Aufsteigen der zweyte halbe Ton von der Sept zur Octave; im Absteigen aber ist er von der Sext zur Quint. Dieses wird in der Folge bey Untersuchung dieser Tonart deutlicher werden. Alle übrigen in dieser Tonleiter befindlichen Töne, machen ganze Töne gegen einander aus.

§. 13.
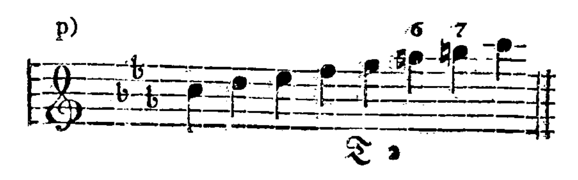
Auch hier sollte man die Tonarten nach der gewöhnlichen Weise aus der Vorzeichnung kennen lernen, da aber eben wieder die Schwierigkeiten, wie in den dur Tonarten, daraus entstehen würden, und eigentlich nicht die Tonart aus der Vorzeichnung, sondern diese aus jener entspringet, so will ich auch hier für

den

den Anfänger eine Regel geben. Ich setze voraus, wenn man die dur Tonleiter recht geübet hat, und sie geläufig machen kann, so wird man die moll Tonarten sehr leicht finden können, weil diese aus jener gemachet werden. Die Regel ist kurz und leicht, und heißet: **Man mache in der dur Tonart die Terz, Sext und Sept um einen halben Ton kleiner, so erhält man die moll Tonart; die übrigen Intervallen bleiben.** — Bey m) ist die harte Tonleiter: c; bey n) sind die Terz, Sext und Sept um einen halben Ton kleiner gemacht; daher entstehet nun die Vorzeichnung bey o). Dieses ist nunmehro die Tonleiter von c moll, und heißt: c, d, es, f, g, as, b, c.
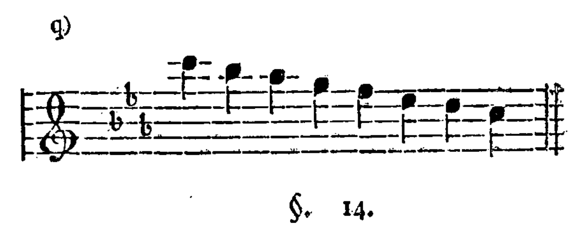


Da aber der unterhalbe Ton, oder die Sept der Tonart groß seyn muß, wenn man in den Grundton gehen will, so kann man hier nicht b, sondern man muß h brauchen. Nach dieser Regel also, würde die Fortschreitung von der Quint biß zur Octave also heißen: g, as, h, c. Da aber der Schritt von as auf h, als der kleinen Sext zur großen Sept, ein unförmlicher Schritt, welcher der reinen diatonischen Fortschreitung entgegen wäre, so muß man, um dieses zu vermeiden, und dem Quint-Accord eine reine Secund zu geben, die Sext auch groß lassen, wie in der harten Tonart, und an statt as, a nehmen, daß nunmehro die Fortschreitung von der Quint g biß zur Octave c, also heiße: g, a, h, c. Dieses geschiehet beym Aufsteigen in dieser Tonart, s. p.)



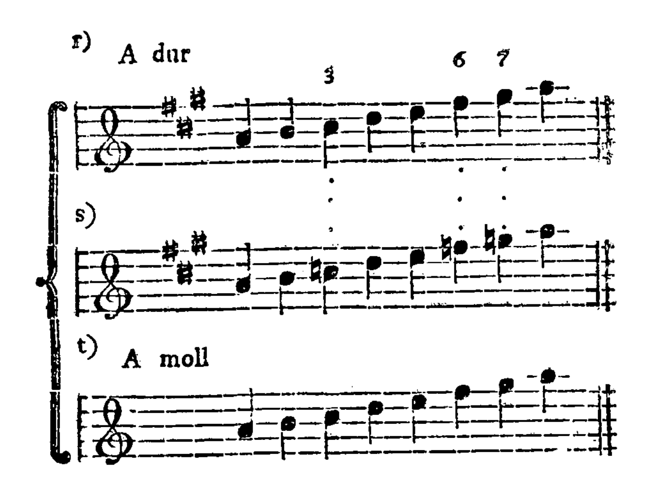
Im Absteigen nimmt die kleine Sept und kleine Sext ihren Platz wieder, und die Tonart wird behandelt, wie sie auf dem Linien-System vorgezeichnet ist, nehmlich, man schreitet vom c̿ stufenweis herunter auf b̿ und as̿, zum g̿. s. q)

q)



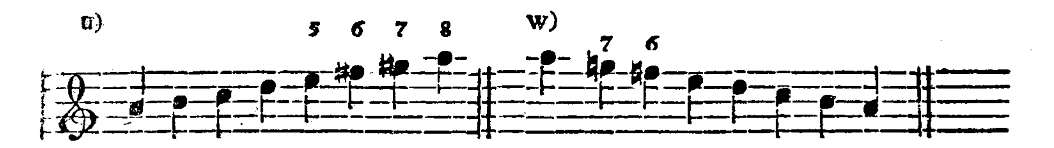
§. 14.

Wenn man aus der Tonart a dur die Tonart a moll machen will, so verfahre man folgender Gestalt: Man setze erstlich die Tonleiter a dur s. r) und mache nun die Terz, Sext und Sept um einen halben Ton kleiner, indem man die diesen Intervallen vorgesetzten x wegnimmt, wie bey s), so erhält man die Tonart a moll, s. t)



Bey s) sind die vor den genannten Intervallen stehende x durch ♮ weggenommen, und ungültig gemacht, dahero erhält man nun eine Tonleiter, die gar keine Vorzeichnung hat, wie bey t). Dieses ist auch die einzige weiche Tonart, die keine Vorzeichnung hat, so wie bey der harten Tonart c. Das, was in C moll vom Auf- und Absteigen, in Ansehung der Sext und Sept gesaget worden, gilt auch hier in dieser Tonart; vom Aufsteigen, siehe u) und vom Absteigen w). In allen übrigen weichen Tonarten wird dieses beobachtet.

u)



§. 15.

Diese beyden Tonarten werden genug seyn, die Entstehungsart der dur und moll Tonarten erkennen zu lernen. Ich füge nun die übrigen, ohne weiteres Erinnern, noch bey; s. x)

x) G dur.

3 6 7

G moll.

5 6 7 7 6
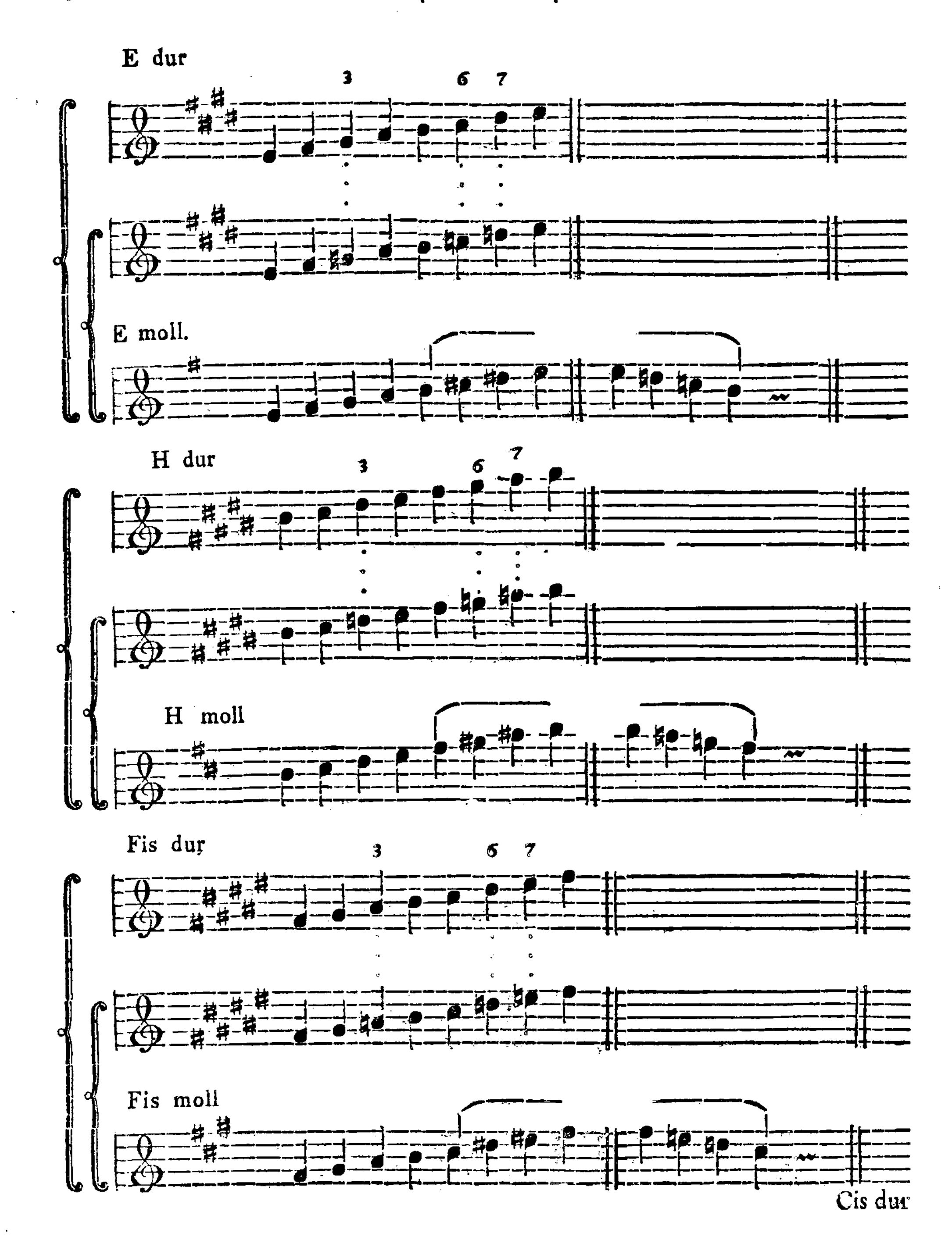
aufst. abst.

D dur

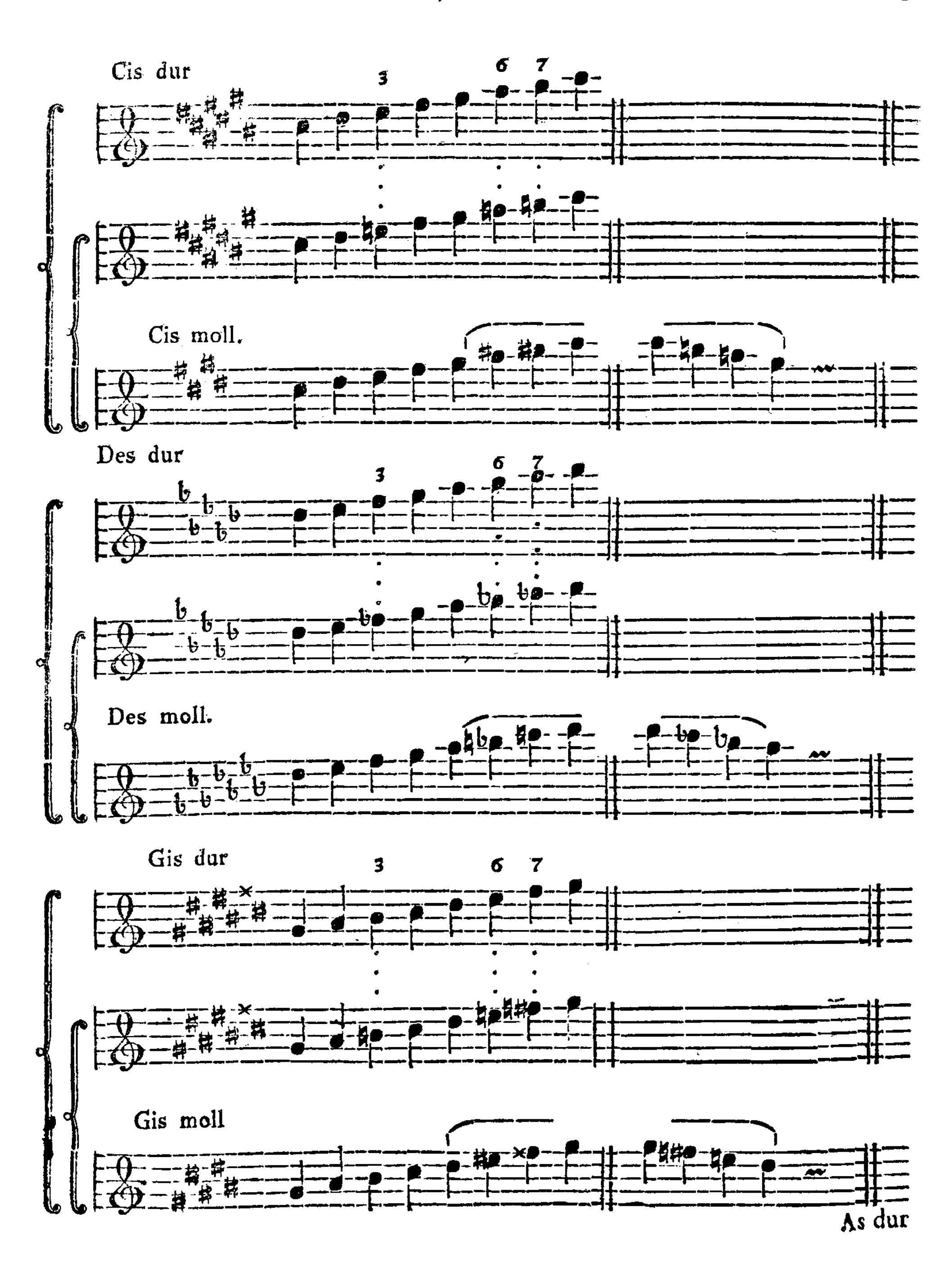
3 6 7
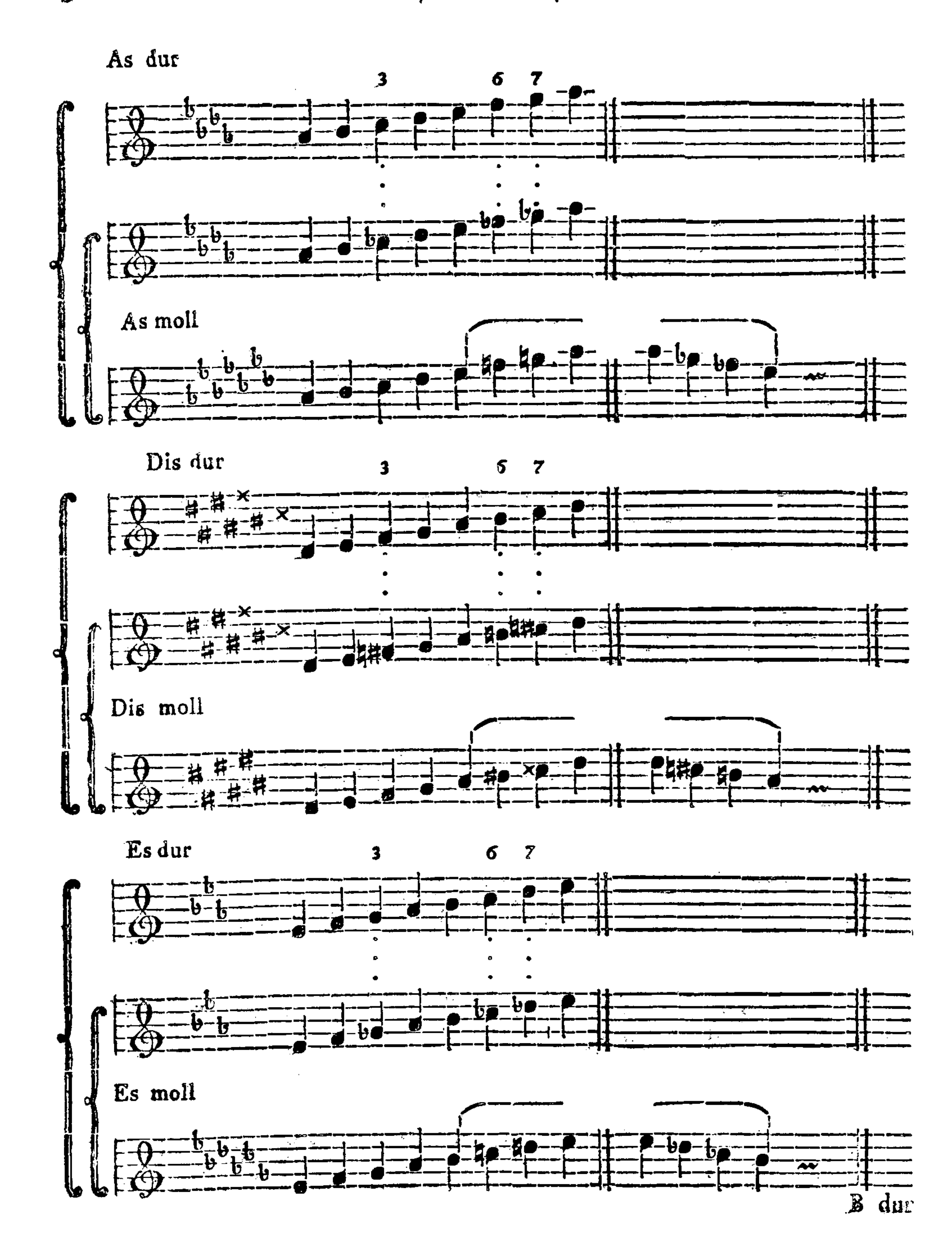
D moll.
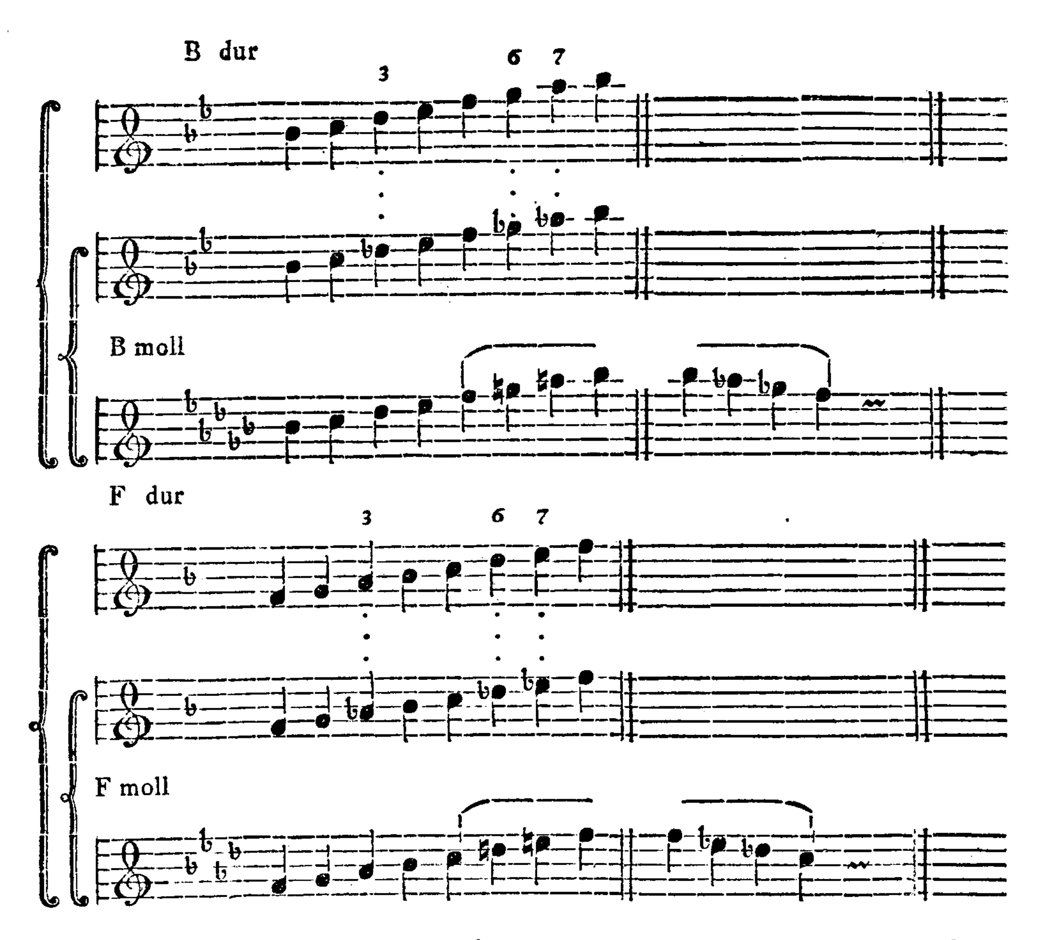
6 7 7 6



Cis dur


Cis dur
3
6 7
Cis moll.
Des dur
3
6 7
Des moll.
Gis dur
3
6 7
Gis moll
As dur


As dur
3
6
7
As moll
Dis dur
3
6
7
Dis moll
Es dur
3
6
7
Es moll



Bey jeder dieser Tonarten enthält die erste Linie die Tonleiter der dur Tonart; die andere Linie enthält die Entstehung der moll oder weichen aus der harten oder dur Tonart; auf der dritten Linie findet man die Vorzeichnung der weichen Tonart, und von der Quint biß zur Octave, und wieder zurück ihr Auf- und Absteigen. In der Tonart des moll kömmt auf der Sext ein doppelt bb oder ein großes b vor, welches einen ganzen Ton erniedriget; da diese Sext aber beym Aufsteigen wieder einen halben Ton höher werden soll, so setzet man zwar ein ♮ aber auch noch ein b vor die Note, damit man sehe, daß durch dieses ♮ nur ein b, aber nicht alle beyde weggenommen werden. Im Absteigen kommen wieder alle beyde bb vor diese Note. Im gis moll hat es mit dem großen × auf der großen Sext eben die Bewandniß; so auch in dis moll.

§. 16.

Dieses wären nun die harten und weichen Tonarten. Ein jedes musikalisches Stück hat eine von diesen Tonarten, worein es gesetzet ist, und welche man am Schlusse des Stückes erkennet. Ist nun z. B. das Ende d, worinnen es nehmlich förmlich schliesset, so saget man: Das Stück gehet aus dem d. Hat nun diese Tonart die große Terz, und man wird weder durch ihre Lage, noch durch die forne auf dem Linien-System sich befindende Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gehindert, diese abgezählte große Terz zu behalten, so ist es d dur. Hat sie aber die kleine Terz, so ist es moll.

§. 17.

Dieses ist das erste, was ein Anfänger bey Untersuchung eines Stückes, das er spielen will, zu beobachten hat. Hat er dieses gethan, so nimmt er die Tonleiter vor, um ihre Intervallen kennen zu lernen, damit er einmahl für allemahl wissen könne, was für Töne, und folglich für Griffe in der Tonart auf diesem Instrumente vorkommen. Wenn dieses gefunden ist, untersuchet man erst den Takt, dessen Eintheilung und Bewegung. Welche Tonarten für die Flöte die brauchbarsten sind, findet man in meiner Abhandlung vom Flötenspielen, und gehöret eigentlich hierher. Da aber diese Abhandlung nicht in jedermanns Händen seyn möchte, so werde ich diese Materie dem letzten Capitel dieses Werks, welches ein Auszug des Ganzen seyn wird, beyfügen, und daselbst wörtlich wiederholen. In welchem Capitel überhaupt von der Art, einen Anfänger zu unterrichten, geredet werden wird.

Das achte Capitel.

Von der wahren Sprache auf diesem Instrumente, oder von dem Mittel, den Wind gehörig zu regieren, sowohl beym langsamen, als mäßig geschwinden Satze; welches auch die einfache Zunge genennet wird.

§. 1.

Daß man beym guten Vortrage, auf diesem Instrumente eine gewisse Ordnung in Regierung des Windes beobachten müsse, wird jeder, der nur einigermaßen weiß, was Vortrag ist, einsehen und zugeben. Ohne diesen nach Regeln geordneten Wind, würde weder Gesang noch Passagen deutlich, verständ-

ständlich und mit Ausdruck vorgetragen werden können; oder wollte man den Wind gar nicht ordnen, sondern nur so gerade hin fortgehen lassen, wie mehrentheils geschiehet, so würde alles zusammenklebend und leyernd, und folglich noch undeutlicher, und wie Quanz saget: wie eine Sackpfeife klingen. Man wird dieses besser einsehen, wenn man sich vorstellet, wie das klingen würde, wenn einer auf einem Bogeninstrumente einen ganzen Sinn, oder eine ganze Passage mit einem einzigen Bogenstriche spielen wollte. Da nun dieses nicht seyn kann, sondern der Bogen, nach Beschaffenheit des Gesanges und der Passagen auf eine künstliche Art und nach Regeln beweget werden muß, so wird man leicht einsehen, daß auf Blasinstrumenten eine ähnliche und auf Regeln gegründete Bewegung des Windes nöthig seyn müsse, wenn der Vortrag nicht schlecht und unverständlich werden soll. Diese Bewegung und Regierung des Windes kann aber nur ganz allein durch die Zunge bewerkstelliget werden, welche den Wind anhält oder durchläßet, so wie es der Vorfall und die Regel erfordert. Bey Anstellung eines Vergleiches zwischen der Geige und Flöte, wird man finden, daß, was auf der Geige der Bogen, auf der Flöte der Wind, und was bey jener der Arm, der den Bogen regieret bey dieser die Zunge, die den Wind regieret, sey. Kein ander Mittel den Wind zu regieren, ist möglich. Obgleich zuweilen, doch selten Stellen mit der Brust markiret werden können, so kann diese Behandlung doch nicht als Regel angesehen und aufs Ganze angewendet werden, weil dadurch ein elender und ekelhafter Vortrag bewürket werden würde.

§. 2.

Von allen wird diese Behandlung der Zunge, der Zungenstoß genennet. Dieser Ausdruck scheinet nicht der Sache gehörig angemessen zu seyn; denn durch das Wort: Zungenstoß, wird der Begriff, als ob der Wind mit der Zunge herausgestoßen werden müsse, erzeuget; daß dieses keine gute Wirkung machet, und auch nicht machen könne, sondern eine harte und unflüssige Spielart, welche der Natur des guten Gesanges gar nicht entspricht, daher entstehet, hört man bey denen, die auf diese Art vortragen. Man hat sich dabey, weil man die rechte Behandlung noch nicht wußte, immer hin und her gedrehet, es bald so, bald wieder anders gemachet; man fühlte wohl, daß man nicht auf dem rechten Wege wäre, konnte sich aber doch nicht helfen. Wahrscheinlich verfehlten alle diese Suchenden darum des rechten Weges, weil sie keinen festen Grund suchten, worauf sie bauen konnten, alles war nur muthmaßlich; und wenn man auch eine Art festgesetzet hatte, so konnte man doch immer die Einwendung, daß eine andere willkührliche, aber eben so ungegründete Art, auch gut seyn könne, nicht heben. Viele Versuche und langjährige Uebung und Erfahrung haben mich überzeuget, daß es, eine gewisse und auf Gründen ruhende Behandlung des Windes festzu-

setzen, möglich sey, woraus hernach alle übrigen fließen. Den sogenannten Zungenstoß kann ich auch darum nicht billigen, weil er allerhand üble Folgen nach sich ziehet; denn erstlich werden bey jedesmahligen Hervorstoßen der Zunge die Lippen versetzet, und dadurch der Ausgang des Windes so sehr gehemmet und angespannt, daß die beym Zurückziehen der Zunge hervorgebrachten Töne hart werden, und durch die weitläuftige Bewegung der Zunge die Verbindung der Töne gehindert wird; auch wird der Ton dadurch verdorben, weil durch das Hervorstoßen der Zunge Wasser zwischen die Lippen gebracht wird, welches dem guten Tone nachtheilig ist; man wird auch wegen der weitläuftigen Bewegung der Zunge im Geschwindspielen gehindert; man hat dabey keine festgesetzte Regel, den Wind nach Beschaffenheit des Gesanges und der Passagen zweckmäßig zu regieren und anzuwenden, man macht damit alles auf einerley Art, und läßt, weil man die gehörigen Regeln, den Wind zu regieren, nicht kennt, dabey zu viel auf den Zufall ankommen, dahero wird ein Stück, wenn es oft gespielet wird, bey jeder Wiederholung anders, ohne daß man es will. Ein anders ists, wenn man es will, und alsdenn ist diese mit Ueberlegung und nach Regeln gemachte Veränderung des Vortrags bey Wiederholungen nöthig. Mit dieser Art des Zungenbrauchs entspricht man dem guten Vortrage eines guten Sängers gewiß nicht, des Uebelstandes, indem nehmlich bey dergleichen Spielern die Zunge bey iedem sogenannten Stoße öfters einen halben Zoll und drüber, zum Munde herausfähret, zu geschweigen.

§. 3.

Ich will meine Erfahrungen, in Regeln eingekleidet, so deutlich als möglich, um sie auf das Ganze anwendbar machen zu können, vortragen. In einer kleinen Abhandlung vom Flötenspielen, welche hier bey Breitkopf herauskommen, habe ich gesagt, und sage es noch: daß unser Muster der gute Sänger sey, welchem wir alles nachzumachen suchen müssen; denn daß das Singen eher gewesen als das Spielen auf Instrumenten, und daß dieses nur eine Nachahmung von jenem sey, leidet wohl keinen Zweifel. Es wird gewiß kein Sänger seinen Vortrag im Singen nach einem Instrumente, zumahl nach einem solchen, das seiner Natur nach keinen bindenden Zusammenhang der Töne liefern kann, bilden, es müßte denn nur aus Noth geschehen, wenn der Sänger, der sich gern bilden möchte, keinen Meister, der selbst singen kann, haben könnte, und er selbst nicht im Stande wäre, sich zu helfen, ihm dahero alle Noten auf einem Instrumente vorgespielet werden müßten; ob aber auch ein solcher den Nahmen eines Sängers verdiene wird wohl niemand glauben. Ein solches Muster meyne ich nun hier nicht, sondern ein Subject voller Talente, musikalischer Kenntnisse und Gründlichkeiten. Wenn nun ein solcher guter Sänger unser Muster seyn soll, wie er es denn ist, so müssen wir seinen Vortrag, sowohl in dem schö-

nen

nen Gesange, welcher fließend, sanft und gefühlvoll seyn soll, als auch in den runden und laufenden Passagen, welche deutlich und ausdrucksvoll seyn sollen, vollkommen nachzuahmen suchen. Er giebt seine Töne nicht hart an, sondern jeder Ton wird bey ihm gelinde markiret, dahero sind sie einander immer gleich; es ist nicht einer länger oder kürzer, härter oder weicher, heller oder stumpfer als der andere; sie scheinen alle an einander zu hängen, kleben aber nicht zusammen, sondern sind alle besonders bezeichnet, und jedes, auch das kleinste, und in der größten Geschwindigkeit hervorgebrachte Intervall ist richtig. Das stärker und schwächer spielen, oder Schatten und Licht im Vortrage ist durch die obigen Ausdrücke hier nicht gemeynet, sondern nur das runde, deutliche und gleiche im Vortrage. Auf unserm Instrumente müssen wir alles dieses eben so nachzumachen suchen; mit der Brust können wir zwar die Töne bezeichnen, ist auch zuweilen nöthig, aber es zur allgemeinen Regel zu machen, gehet nicht an, es würde, wenn es immer gehöret würde, einen schlechten und ekelhaften Vortrag bewirken; dahero müssen wir ein ander Mittel, wodurch dieses alles bewirket werden kann, ausfindig zu machen suchen; und dieses ist kein anderes, als die Zunge.

§. 4.

Wie die Zunge bey allen möglichen Vorfallenheiten beweget werden soll, ist schwer zu sagen, wenn wir nicht gewisse Kennzeichen annehmen, wodurch diese Bewegungen einem jeden sogleich deutlich und faßlich werden. Es ist ohnmöglich zu sagen: bey dieser Stelle muß die Zunge auf diese, bey jener Passage auf jene Art geleget, gewendet oder beweget werden; das würde wohl niemand leicht nachmachen können, da die Bewegungen der Zunge nicht zu sehen sind. Also ein ander Mittel. Bey genauer Untersuchung wird man bemerken, daß die Zunge durch ihre Bewegungen bey Hervorbringung der Töne, eine Art von Sylben, und nach deren Zusammensetzung, Wörter, und endlich eine Sprache bildet, die sich nach gehöriger Einrichtung überall anwenden läßt. Quanz hat davon schon in seiner Anweisung zum Flötenspielen gehandelt. Da aber sein ganzer Unterricht von der Zunge nur auf einzelne Sätze, und nicht aufs Ganze eingerichtet ist, also nur bloße Versuche sind, die dem Schüler durch einen Lehrmeister der es versteht, beygebracht werden sollen, wie er selbst sagt; so will ich hier versuchen, ob es nicht möglich sey einen schriftlichen Unterricht zu liefern, welchen der Schüler ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters nützen kann, denn wozu der schriftliche Unterricht, wenn man erstlich einen Lehrmeister zu dessen Erklärung nöthig hat? also nimmt man lieber den Lehrmeister, und läßts Buch weg. — Er sagt: bey einer einzelnen Note, wenn sie angegeben werden soll, soll man die Sylbe ti oder di aussprechen. Ich glaube aber, daß der Buchstabe i auf den Ton der Flöte nicht die beste Wirkung macht, denn bey dessen Aussprache ziehen

 sich

sich alle innere Theile und Muskeln zusammen, und machen dadurch den Ton in der Flöte spitzig; man versuche es nur, und prüfe genau, so wird mans finden. Wollte man nicht zugeben, daß diese innere Richtung des Mundes auf den Ton wirke und Einfluß habe, woher kömmt es denn, daß der Ton eines Blasinstrumentisten immer so viel Aehnlichkeit mit seiner eigenen natürlichen Stimme hat, wenn es nicht von der innern Structur derer zum Tone oder Sprache nöthigen Theile herrühret? Sogar habe ich an einem Blasinstrumentisten, welcher, wenn er sprach, sehr durch die Nase redete, oder, wie man sagt, nuselte, bemerket, daß auch sein Ton auf dem Instrument eben so nuselte, oder nach der Nase klang. — Ist man nicht im Stande, einen hellen Ton aus der Flöte zu bringen, so wird das i, ob man es gleich zu sprechen glaubt, doch nicht als i, sondern als u, klingen, and dieses macht eine noch schlechtere Wirkung. Dieses hat mich veranlasset, einen andern Buchstaben zu wählen, welcher den Ton voller, runder und heller macht, und nach meinem Gefühl war keiner schicklicher als a. Man bemühe sich, dieses a so viel möglich, als a auszusprechen, so wird man finden, daß bey der Ausdehnung des Halßes und übrigen hierzu nöthigen Theile der Ton auch voller wird. An statt ti, oder di entstehet nun die Sylbe ta, da, oder ra, deren Gebrauch und richtige Anwendung in den folgenden erkläret werden soll.

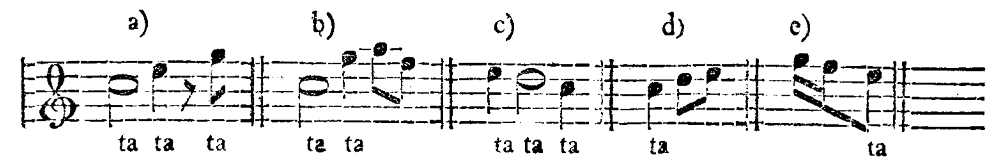
§. 5.

Die Aussprache dieser Sylbe ta oder da geschiehet, wenn man die Spitze der Zunge oben hinter die Zähne an den Gaumen setzet, und den Wind anspannet, und beym Wegnehmen der Zunge die Sylbe ta, oder da spricht, auch dabey den Halß und innere Oeffnung so viel möglich, zu erweitern suchet, daß der Ton voll werde. Nun kommen wir zur

Ersten Regel:

Dieses ta, wenn es alleine stehet, wird angewendet:

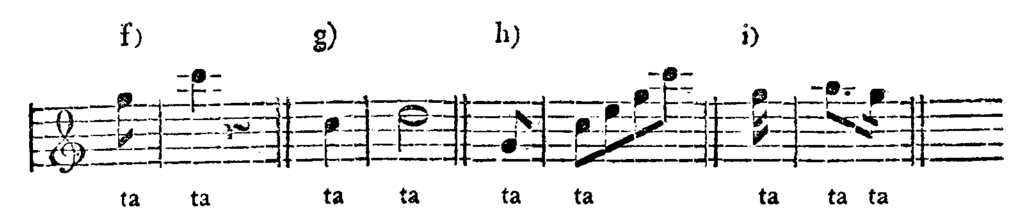
1) bey einzelnen Noten, sie mögen gut oder schlecht seyn, (von guten und schlechten Noten, siehe weiter unten;) das heißt: bey Noten, die alleine und mit keiner andern von gleicher Geltung in Verbindung stehen; s. a) und die folgenden.



An-

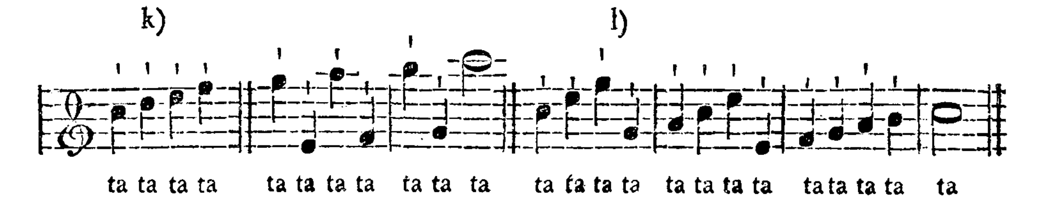
Anmerkung. Bey a) sind lauter einzelne Noten, nehmlich sie sind von verschiedener Geltung, stehen auch dahero nicht eigentlich in Verbindung mit einander, daß also jede derselben besonders angesprochen werden muß. Es giebt zwar Fälle, wo man ungleiche Noten bindet; dieses gehöret aber nicht hierher, sondern unter die Ausnahmen, wie an seinem Orte gezeiget werden wird. Bey b) ist es eben so, weil Noten von anderer Geltung auf einander folgen; bey c) folget ein halber Schlag auf ein Viertel, dieses Viertel hat keine Verbindung mit dem halben Schlage, folglich wird es alleine mit ta angegeben, so wie auch das Viertel nach dem halben Schlage; bey d) stehet wieder das Viertel alleine, dahero bekömmt es ta, und die darauf folgende Note wird wieder mit ta angesprochen, welches auch von den vorhergehenden zu verstehen ist; bey e) stehet die dritte Note alleine, hat also mit den vorhergegangenen keine Verbindung, und wird ta darauf gesprochen. Will sie aber der Componist zusammen gespielet haben, so muß ein Bogen darüber stehen, und alsdenn gehöret diese Behandlung unter die Ausnahmen.

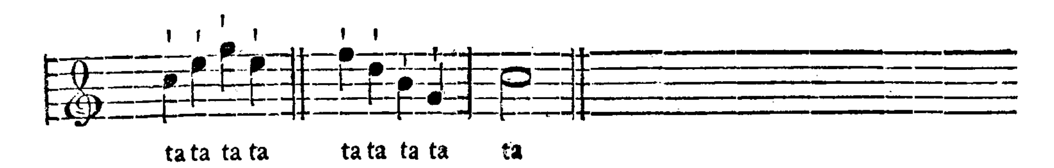
2) Im Auftakte: s. f) und folgende.



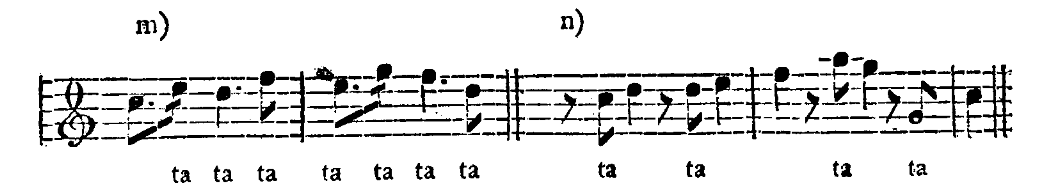
Anmerkung: Die kleine Note vor dem Taktstrich, welche man die Note im Auftakte, oder auch die kurze Note nennt, welche nicht im Niederschlage, sondern im Aufheben stehet, mag nun zu Anfange, oder in der Mitte vorkommen, so wird sie und auch die darauf folgende, jede besonders, mit ta angesprochen; hierzu kömmt in der Folge noch eine andere Regel.

3) **Wenn Striche über den Noten stehen, und der Gesang Baßähnliche Stellen hat; wie bey k) und l)**



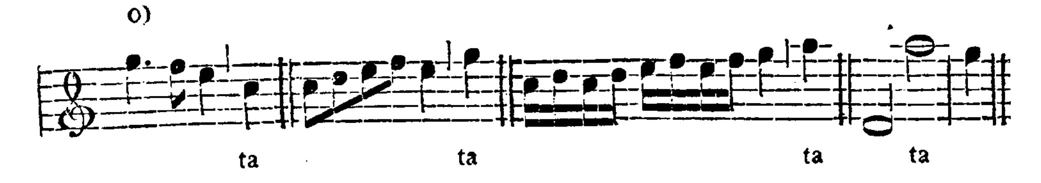


4) Nach denen Noten, die einen Punkt bey sich haben, kömmt sowohl auf die kurze, als die darauf folgende lange Note, ta; so ist es auch, wenn Pausen vorhergehen; s. m) und n)

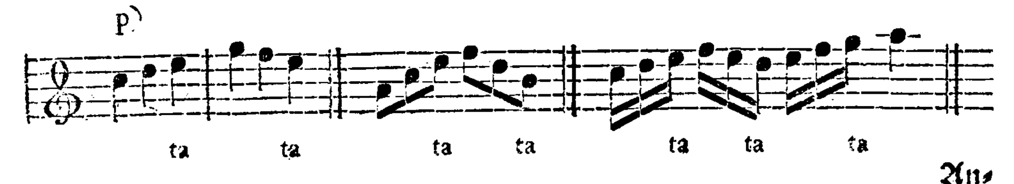


Anmerkung. Ob die Note nach der kurzen auch mit ta gesprochen werden muß, wird man im folgenden erfahren; jetzo bleiben wir bey der Regel.

5) Wenn die vorletzte Note im Takte durch die Natur des Gesanges von der letzten getrennet ist, so bekömmt die letzte ta, s. o)
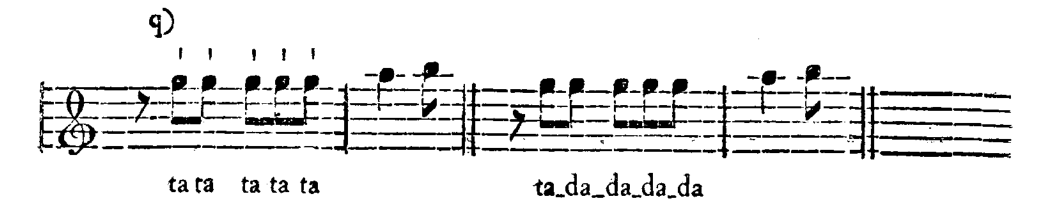


6) Bey drey gleichen Noten, als drey Vierteln, drey Achteln, drey Sechzehntheilen, wenn drey solche Noten ein ganzes ausmachen; es mögen nun im $\frac{3}{4}$ Takte, drey Viertel, oder im $\frac{3}{8}$ Takte, drey Achtel, oder eine einzelne Figur, als eine Triole seyn, so bekömmt die letzte, als die kurze, allezeit ta, s. p)



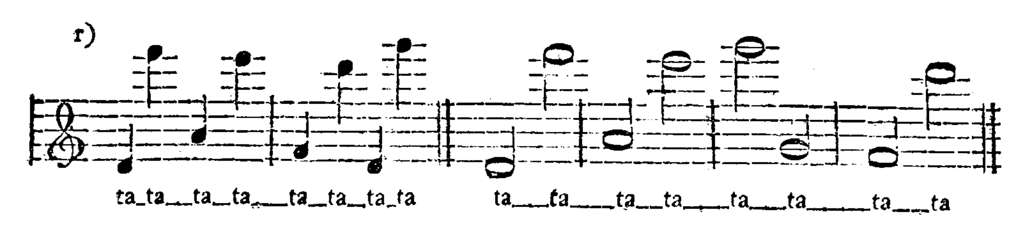
An-

Anmerkung. Wie von diesen Figuren die ersten zwey Noten, und wenn mehrere dergleichen Figuren auf einander folgen, gemachet werden sollen, findet man weiter unten.

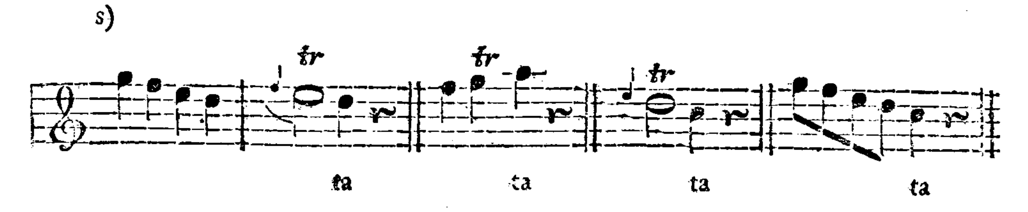
7) Wenn mehrere Noten von einerley Geltung auf einer Linie oder Zwischenraum stehen, so bekommen sie alle ta oder da, nachdem sie mehr oder weniger gebunden seyn sollen; s. q)



8) Bey großen Sprüngen, besonders bey langen Noten; s. r)
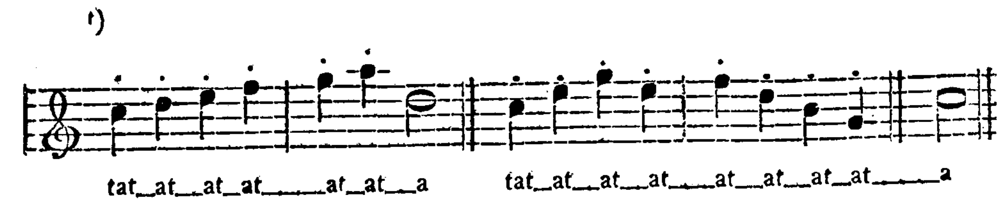


9) Die Note, die nach einem vorhergegangenen Triller, einen Abschnitt, oder gar einen Schluß macht; oder wenn auch kein Triller vorher gegangen ist, wird allezeit mit ta angesprochen; s s)



10) Wenn über den Noten Punkte stehen, so wird zwar jede Note mit ta angesprochen, aber um den Punkt gehörig auszudrücken, wird allezeit das t von dem folgenden ta an das vorhergehende ta gebunden; daher entstehet nun die Sylbe tat, und

und die Zunge wird so lange angespannt erhalten, biß man das darauf folgende zum vorigen t gehörige a, welches aber wieder mit dem darauf folgenden t verbunden wird, und nunmehro at heißet, spricht; s. t)

t)



Anmerkung: Man muß hier Striche und Punkte über den Noten wohl unterscheiden. Striche über den Noten bedeuten, daß zwar alle Noten besonders markiret, oder mit ta gesprochen, aber nicht kurz abgesetzt, sondern lang gemachet werden müssen, indem man immer tatata u. s. w. spricht. Punkte über den Noten aber müssen kurz abgesetzt, und durch das oben angezeigte: tat_at_at_at hervorgebracht werden. Da die Notenschreiber diesen Unterschied nicht bemerken, sondern immer Striche und Punkte für eines nehmen, so muß der Spieler desto aufmerksamer seyn, damit er nicht eines für das andere nehme, und dadurch den Sinn des Componisten verdrehe.
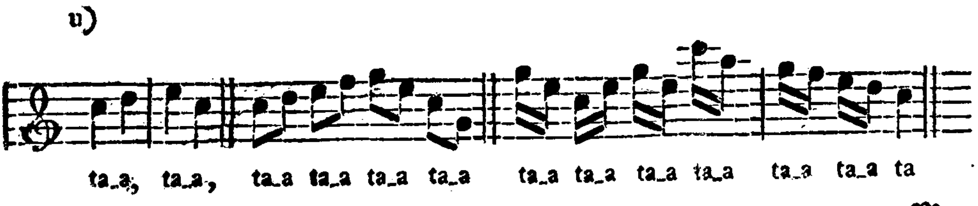
§. 6.

Diese hier angezeigten Beyspiele sind die gewöhnlichsten, woraus man leicht ersehen kann, wie und wo die Sylbe ta gebrauchet werden muß. Alle Fälle aufzusuchen, und hier anzuzeigen, ist nicht möglich; in der Folge wird alles deutlich werden. Wir kommen nun zur

zweyten Regel.

Wenn zwey Noten von gleicher Geltung, da nehmlich die erste die gute, und die zweyte die schlechte ist, auf verschiedenen Stufen zusammen kommen, so werden sie deutlich hervorgebracht, wenn man auf die erste ta, und auf die zweyte a, also das Wort täa spricht; s. u)

u)



Man

Man nennet gemeiniglich diese Verbindung: schleifen; meines Erachtens ist dieser Ausdruck nicht passend genug: die erste Note wird angestoßen, und die zweyte daran geschleifet. Hierinnen lieget zu wenig Deutlichkeit, es wird dadurch nicht gesaget, wie jede Note ausgedrucket werden soll. Daß die erste Note ihrem innern Werthe nach, mit mehrerm Nachdrucke angegeben werden muß, als die zweyte, welche nach ihrem innern Gehalte kürzer ist, ist richtig, und wovon an seinem Orte; aber dessen ohngeachtet muß sie doch auch deutlich markiret werden. Der Ausdruck: schleifen, ist Schuld daran, daß die zweyte Note öfters sehr undeutlich, zuweilen gar unhörbar wird, und einen eben so ungleichen und undeutlichen Vortrag bewirket. Durch das oben angezeigte Mittel wird dieser Fehler vermieden, weil man, wenn man das a deutlich aussprechen will, genöthiget ist, es mit der Brust zu machen, wodurch alsdenn die Note deutlich hervorkömmt. Es ist auch diese Behandlung zugleich eine allgemeine Regel auf alle dergleichen Fälle, und man weiß nun einmahl für allemahl, daß zwey gleiche Noten mit tää gemachet werden müssen. Von der Ausnahme wird in folgenden geredet werden.

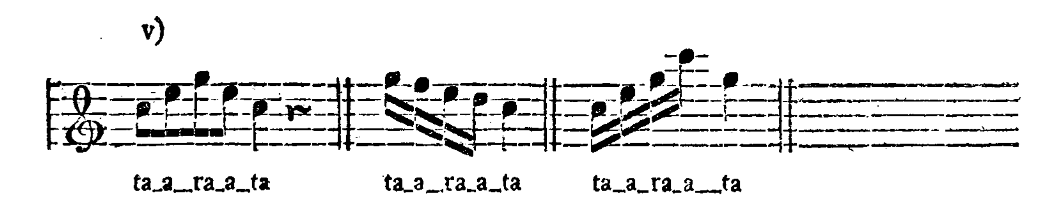
§. 7.

Ob nun gleich zwey gleiche Noten mit taa richtig gemachet werden können, so gehet es doch nicht wohl an, daß vier Noten, als wovon die andern zwey eine Wiederholung der erstern sind, auf dieselbe Art gemachet werden können, weil die Wiederholung tää die Verbindung der letztern zwey mit den zwey erstern verhindert; da doch diese Verbindung, wenn wir es dem guten Sänger nachmachen wollen, erhalten werden muß; zusammenlaufen lassen, kann man sie nicht, denn sie sollen alle deutlich, gleich und bezeichnet seyn, wie sie der Sänger macht. Dahero ist hier ein ander Mittel nöthig, und man muß nunmehro das zweyte t, welches eben die Verbindung hindert, in r verwandeln, und anstatt taataa, taaraa sprechen; auf diese Weise werden alle Noten markiret und hängen doch auch zusammen, und die Zunge kann es sehr leicht und geläufig sprechen und lange aushalten. Hierdurch wird jede Note nach ihrem innern Werthe, deutlich ausgedruckt; es ist das Mittel in geschwinden Passagen immer deutlich zu seyn und zu bleiben, da sonst der Vortrag klebrich oder holprich und ungleich wird. Hieraus entspringet nun die

dritte Regel:

Wenn vier Noten von gleicher Geltung zusammen kommen, so werden sie mit dem Worte tääräa gemacht, indem auf die erste ta, auf die zweyte a, auf die dritte ra, und auf die vierte a kömmt; (s. v)

v)



Anmerkung: Da aber bey anhaltenden und langen Passagen die Gleichheit der Töne und Figuren aufs genaueste beobachtet werden muß, so ist nöthig, daß man in der Folge das ta, damit es dem ra ähnlicher, und wo möglich, ganz ähnlich werde, in da verwandele. Daher entstehet nun die

vierte Regel:

Wenn mehr als vier Noten von gleicher Geltung, oder ganze Passagen von dergleichen Figuren auf einander folgen, so wird, um die Aehnlichkeit mit dem ra zu erhalten, in der Folge das ta in da verwandelt; s. w)

w)
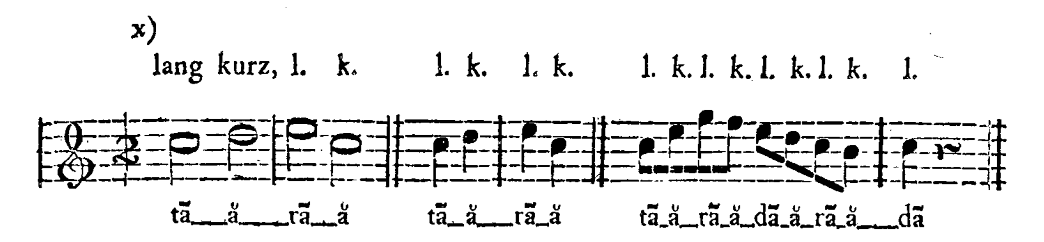


Anmerkung: Eben so, wie hier die Buchstaben und Sylben an einander hängen, müssen auch die Töne an einander gehänget werden, und muß kein Zwischenraum gehöret werden, der Wind muß immer fortgehen und die Zunge sprechen, ohne daß der Wind aufgehalten wird; es müßte denn von den Componisten ausdrücklich, entweder durch eine Pause, oder durch Endigung eines Sinnes, angezeiget seyn. Diejenigen, welche das da nicht gelinde und dem ra ähnlich genug machen können, können auch dieses da in ra verwandeln, daß ihnen also gar kein da, außer zu Anfange, bleibt; diejenigen aber, die kein ra in die Flöte sprechen können, kehren es um, und verwandeln das ra in da.

*) Da dieses Zusammenhängen der Buchstaben durch den Druck nicht so, wie mit der Feder ausgedrücket werden konnte, so hat man sich, um dieses Zusammenhängen sichtbar zu machen, eines zwischen den Buchstaben angebrachten geraden Striches bedienen müssen. Bey nahe an einander stehenden Buchstaben, wo auch dieser Strich nicht angebracht werden konnte, verstehet sich das Zusammenhängen von selbst. Der Uebende wird ersuchet, diese Bemerkung, die auch in der Folge gilt, nicht aus der Acht zu lassen.
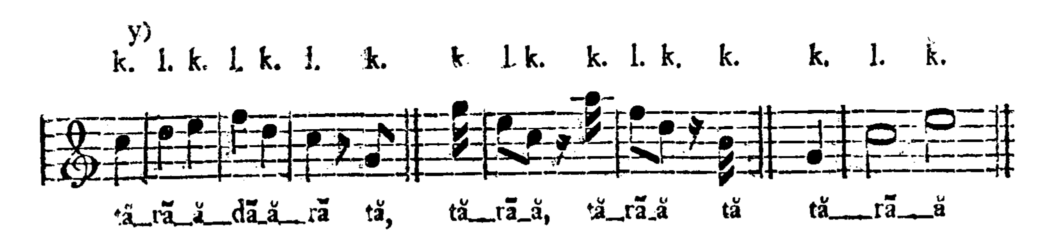
§. 8.

§. 8.

Da zu richtiger Anwendung dieses ta, da, und ra, eine genaue Kenntniß von langen und kurzen, oder wie man auch saget, von guten und schlechten Noten nöthig ist, so wollen wir erst, ehe wir weiter gehen, diese Kenntniß zu erlangen suchen. Von zwey Noten gleicher Geltung, ist die erste ihrem innern Werthe nach länger, als die zweyte; man nennet sie darum lang, weil das Gewicht oder der Nachdruck, oder wie man sagt, der Accent darauf fällt; die andere ist ihrem innern Werthe nach, kürzer; auf diese lange Note kömmt nun allezeit ta, da, oder ra, nach Beschaffenheit der Umstände, denn ta stehet alleine, und da und ra stehen in Verbindung, wie schon gezeiget worden. Nehme ich vier Noten von gleicher Geltung, so ist die erste lang; die zweyte kurz; die dritte lang; die vierte kurz; und so kömmt auf die erste ta, (hier stehet dieses ta auch in Verbindung, wird aber nur zum Anfange gebraucht;) auf die zweyte a, auf die dritte ra, und auf die vierte wieder a; es mögen halbe Schläge, Viertel, Achtel oder Sechzehntheile seyn, es bleibt immer einerley Behandlung. In dieser gezeigten Verbindung kömmt auf die kurzen Noten allezeit a; stehet aber eine kurze Note alleine, so bekömmt sie ta, es sey im Anfange oder in der Mitte, und auf die darauf folgende gute Note kömmt nun allezeit ra, wie in dem Beyspiele unter y) zu sehen. Fängt sich aber der Satz mit der guten Note an, so kömmt ta auf die gute. Hieraus ersiehet man, daß ta sowohl auf der guten als schlechten Note stehen kann; ra und da aber niemahls anders als auf der guten, und muß allezeit ta vorhergehen, oder es muß schon Ton da seyn, wenn man das ra brauchen will, in diesen wird es so zu sagen hineingesprochen, und kann dahero niemahls zu Anfange stehen. Ein Beyspiel erstlich von guten und schlechten, oder langen und kurzen Noten, und wo der Satz mit der guten Note anfängt, s. x)



In allen diesen Fällen fängt die gute Note an, folglich kömmt ta und in der Folge ra auf die gute Note. Fängt der Satz mit der kurzen Note an, so kömmt zwar auch ta darauf, aber es folget alsdenn nicht a, wie bey dem vorhergehenden, sondern ra, wie bey y)



Hieraus ersiehet man, daß ta lang und kurz seyn kann, ra und da aber allezeit lang. — Kurze Noten sind auch die, die eine Note mit einem Punkt vor sich hergehen haben; oder solche, deren guter Theil durch eine Pause weggenommen ist; oder im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ Takt, oder in der Triole die letzte, s. z, a, b, c).

z)
l. k. l. k. l. k. l. k. l. k. l. k.

l. k. l. k. l

a)
l. k. l. k. l. k. l.

b)
l. k. l. k. l. k. l.

c)
k. k. k.

k. k. l.

Diese hier beschriebenen kurzen Noten bekommen allezeit ta, und die darauf folgende ra, wie schon gesagt; weiter unten ein mehrers hiervon. Diejenigen, die
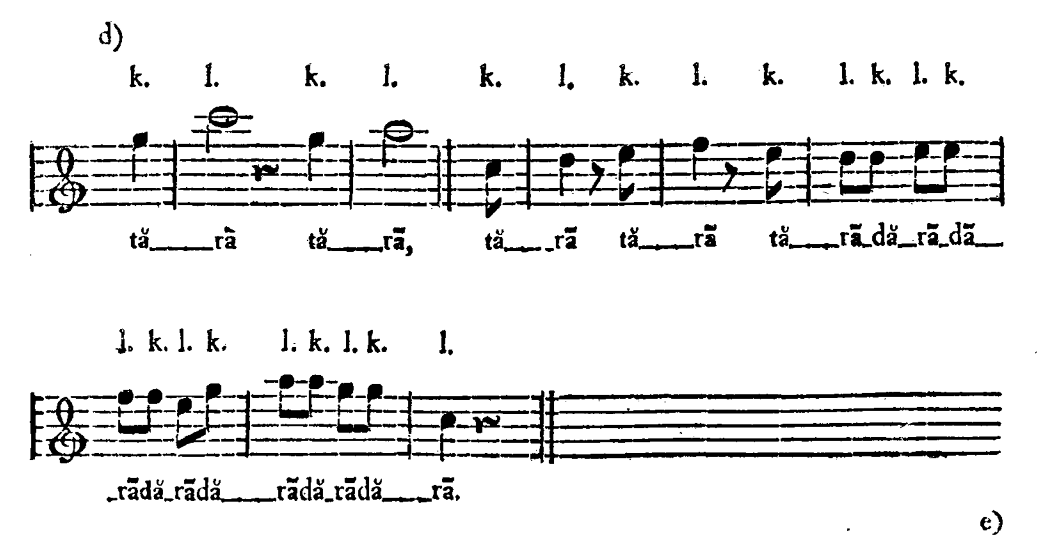
die das ra nicht mit der Spitze der Zunge sprechen können, sondern es im Halse, wie größtentheils die Niedersachsen, sprechen, müssen sich an dessen Statt mit da behelfen, weil das ra im Halse gesprochen, keine Wirkung aufs Instrument thut. Dieses da muß aber sehr gelinde gesprochen werden, damit es eben die Wirkung wie das ra mache; doch ist das ra weit vorzuziehen, wie in der Folge zu sehen seyn wird.

§. 9.

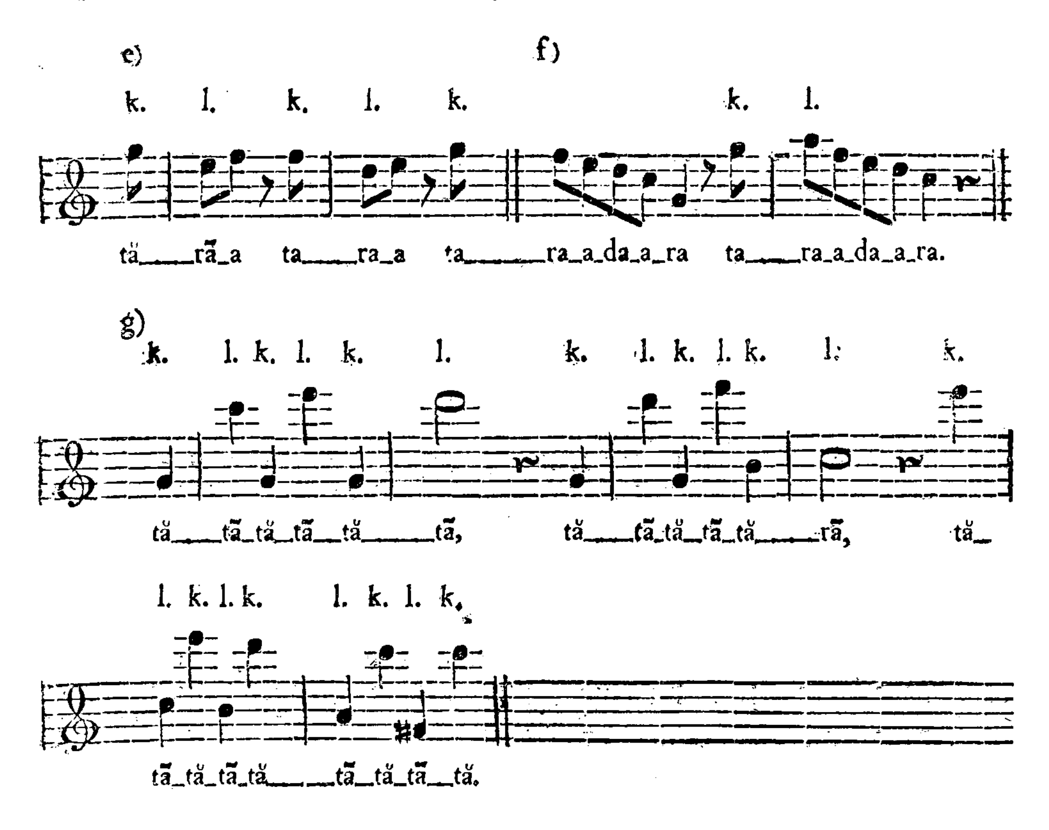
Zuweilen geschiehet es, daß das Wort taaraa auch umgekehrt gebrauchet werden muß, als raadaa. Es ist zu merken, daß das ta nur zu Anfange stehen kann, wenn es aber nach ra, als hier bey raadaa, zu stehen kömmt, so muß allezeit da genommen werden; die Ursachen sind schon oben gesaget worden. Mit ra kann man aber niemahls anfangen, es muß allezeit ta vorhergehen, damit schon Ton da sey, in welchen man das ra hineinspricht. Daraus entstehet nun die

fünfte Regel:

Wenn ta auf eine kurze Note zu stehen kömmt, es sey zu Anfange oder in der Mitte, so muß die darauf folgende allezeit mit ra gesprochen werden, s. d); folgen zwey gleiche Noten darauf, mit raa, s. e); folgen vier Noten darauf, mit raadaa, s. f). Es wäre denn, daß die darauf folgende gegen die vorhergehende einen sehr großen Sprung machte, da müßte denn noch einmahl ta wiederholet werden; s. g)



e)



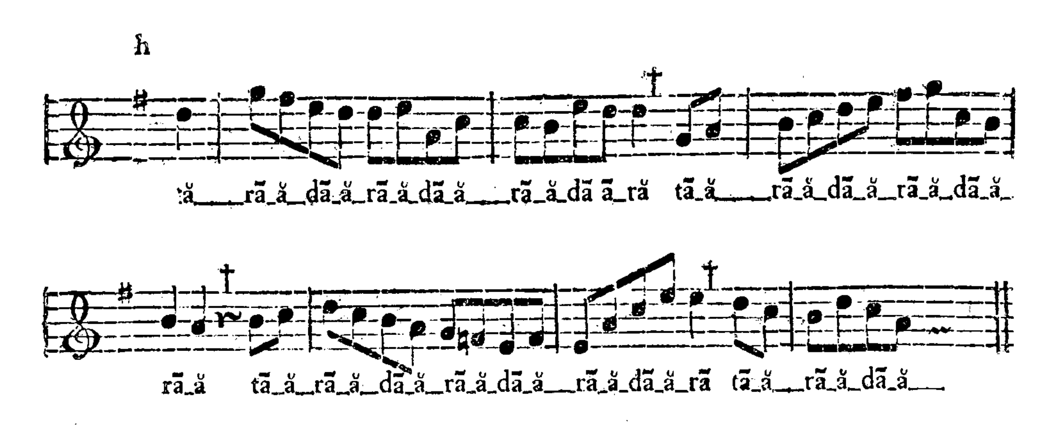
Anmerkung: Bey d) folget hier allezeit nur eine lange Note, auf welche ra kömmt; weiter hin folgen zwar zwey gleiche Noten, da sie aber auf einer und eben derselben Linie, und eben demselben Zwischenraume stehen, so können sie nicht mit taa oder raa, sondern müssen alle einzeln, nach der gegebenen Regel angesprochen werden; damit aber die Töne mehr Gleichheit erhalten, so spricht man auf die kurze besser da, als ta. — Bey e) folgen in den ersten zwey Takten nur zwey gleiche auf die kurze und werden mit raa gemacht. In den übrigen zwey Takten bey f) folgen allezeit vier gleiche Noten auf die kurze, und diese bekommen das umgekehrte Wort raadaa. — Bey g) sind lauter große Sprünge, wo das ra nicht gut anzubringen ist, sondern an dessen Statt auf jede Note, so lange sie Sprünge macht, ta gesprochen werden muß. — Ich erinnere noch einmahl, daß der Ton mit ta, wenn ra darauf folgen soll, unterhalten werden müsse. Wollte man ihn aber nicht unterhalten, so könnte man nicht ra darauf folgen lassen, weil es sich ohne vorhergegangenen Ton nicht rein sprechen läßt; und diese Töne niemahls zu verbinden, würde einen schlechten Vortrag bewirken. Hieraus folget die

sechste

Sechste Regel:
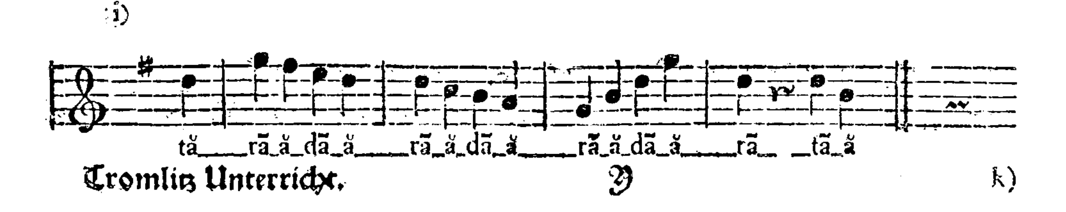
Auf der Flöte muß der Ton in einem zusammenhangenden Sinne nicht anders unterbrochen werden, als da, wo der Sinn sich endiget, oder bey einer Pause, oder wo der Componist Striche oder Punkte gesezet hat, wodurch er verlanget, daß abgesezet werden soll, sondern der Ton gehet immer fort, und hängt zusammen, und man spricht stets dabey. Man betrachtet den Ton als einen Faden, woran man seine Noten durch die Sprache nach einander anknüpft. Noch ein von dem umgekehrten Worte raadaa gegebenes Beyspiel wird es deutlicher machen. s. h)

h

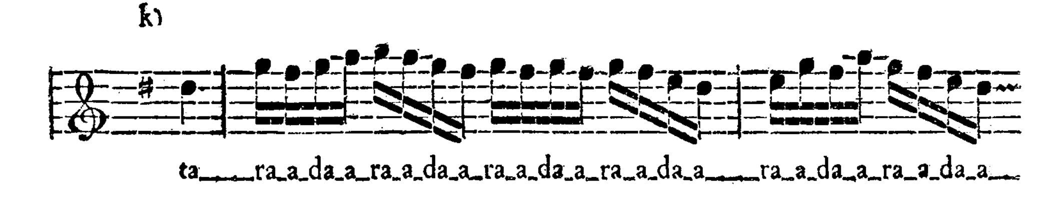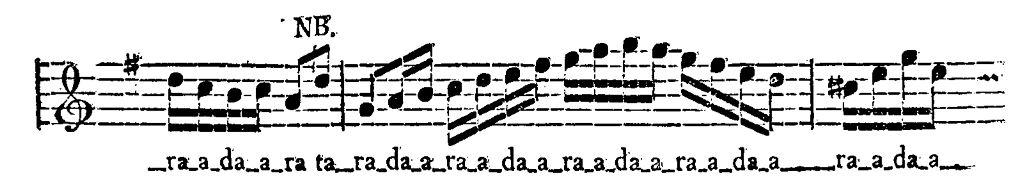


Anmerkung: Hier stehet ta auf der kurzen Note im Auftakte, und nun folgt raadaa darauf, wobey der Ton stets, ohne abzusetzen, unterhalten werden muß biß an das † wo ein Sinn sich endiget; damit der folgende Sinn sich von dem vorhergehenden besser unterscheide, so fängt man, da man ohnediß vorher abgesetzet hat, und dahero auf die beyden folgenden Achtel nicht raa sprechen kann, wieder mit taa an. Ueberhaupt muß man genau Acht haben, daß immer da oder ta und ra mit einander abwechseln, und nur alsdenn ändern, wenn die Figuren und Passagen es verlangen. Was hier in Achteln beobachtet wird, gilt auch in Vierteln und Sechzehntheilen; s. i) und k)

i)
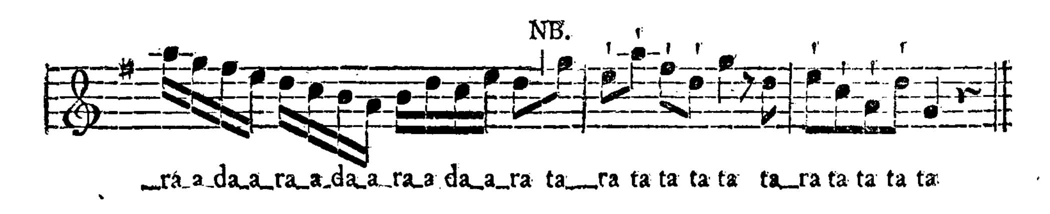


k)









Anmerkung: Unter k) bey den beyden NB. werden die zwey Achtel nicht nach der ersten Regel behandelt, daß sie nehmlich als zwey gleiche Noten mit taa gemacht werden sollen, sondern, da sie durch den Sinn, der sich hier endiget, getrennet sind. muß auch die Sprache darnach eingerichtet, und die letzte von den vorhergehenden durch ta getrennet werden; die übrigen Stellen, wo sich ein Sinn endiget, erkennet man an den Pausen; auch bey dieser Stelle ♀ ist ein Sinn alle, und kann abgesetzet werden. Im folgenden §. kömmt mehr von dieser Figur vor.

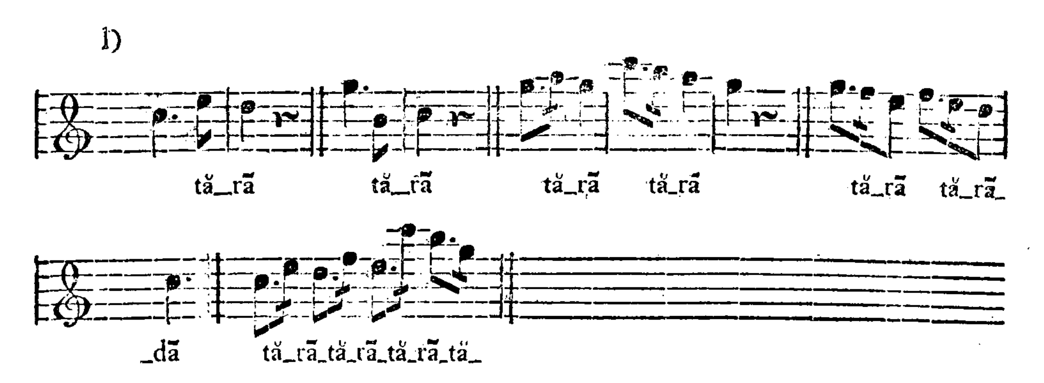
§. 10.

Unter der ersten Regel No. 2. und 4 werden in diesen folgenden Figuren alle Noten mit ta gemacht, um zu zeigen, daß alle einzelne Noten, die mit keiner andern

andern von eben dem Werthe in Verbindung stehen, angesprochen werden sollen; da aber im guten Vortrage die Noten mit dem Punkte länger, als ihre eigentliche Geltung ist, gehalten, und die darauf folgenden kurzen, kürzer als ihre Geltung, gespielet werden müssen, so ist es nicht möglich, daß alle Noten ta bekommen können, die Zunge würde es, besonders bey geschwinden Zeitmaaße, nicht geschwind genug aussprechen können. Wenn es aber auch möglich wäre, so würde es höckerig, stotternd, und folglich sehr übel klingen. Um es aber gehörig zu bewerkstelligen, muß die lange Note nach der kurzen allezeit ra bekommen, so wird man sie beyde gehörig ausdrücken können. Dieses giebt uns die

siebende Regel:

Wenn eine kurze Note, nach einer mit einem Punkt vorhergegangenen Note zu stehen kömmt, so bekömmt sie ta, aber die nach der kurzen folgende lange Note bekömmt ra; daraus entstehet das Wort: tără, und wird auch so lange, als dergleichen Figuren auf einander folgen, und wenn sie auch Sprünge machten, behalten. Man sehe hierüber das Beyspiel unter l)
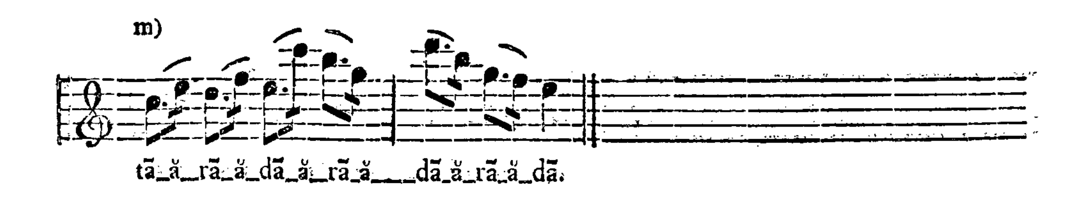


Anmerkung: Diese mit tără vorgetragenen Figuren und Passagen werden am besten bey lebhafter und rascher Bewegung angewendet. In einer mäßigern Bewegung und zum sanftern und gefälligern Vortrage gehöret eine andere Behandlung, welche auch mehrentheils von dem Componisten angezeiget ist. Hierzu gehöret die folgende

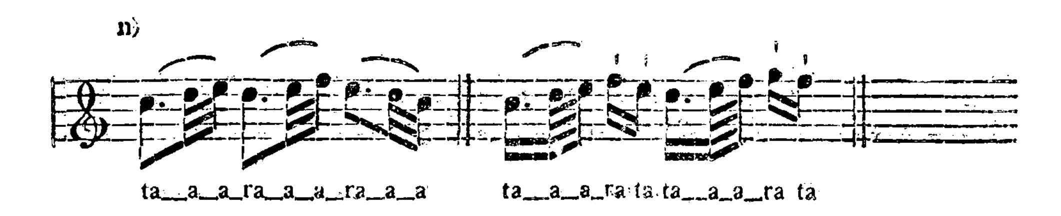
achte Regel:

Wenn dergleichen in der vorhergehenden siebenden Regel genannte Figuren und Passagen in einer mäßigen Bewegung, und in einem sanften

und gefälligen Gesange vorkommen, oder auch von dem Componisten mit Bogen bezeichnet sind, so werden sie am besten mit täärää gemacht, doch daß die erste mit dem Punkte allezeit sehr lang gehalten, und die kurze sehr kurz gemachet wird, und um der Gleichheit willen, verwandelt man in der Folge das ta in da, wie bey m) zu sehen.



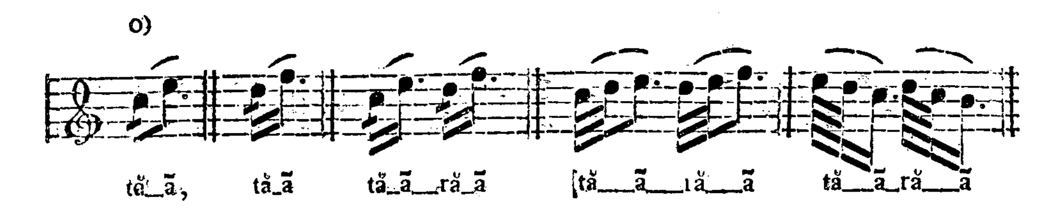
Anmerkung: Ob ich gleich diese Figur lieber unter die Ausnahmen setze, als woselbst sie auch zu finden, so habe ich sie doch, ihres allgemeinen Gebrauchs wegen, hierher unter eine Regel bringen wollen. — Alle diese Figuren werden beym geschwinden und lebhaften Satz so gespielet, als ob die Note mit dem Punkte, zwey Punkte hätte, damit die kurze recht kurz gemachet werden könne; oder man hält, wenn z. B. diese zwey Noten ein Viertel ausmachen, die erste beynahe so lange als ein ganzes Viertel aus, und in dem Augenblick, da sich das zweyte Viertel anfangen soll, läßt man die kurze nach vorhergegangener Regel hören, so wird man gewiß die gehörige Zeit, die beyden zukömmt, treffen. Eben dieses beobachtet man, wenn mehrere Noten hinter dem Punkte stehen, außer daß man diese kurzen Noten nach dem Punkte nicht besonders anspricht, sondern sanft an die Note mit dem Punkte bindet; s. n)



Beym langsamen Satz werden die ersten Noten zwar auch länger, und die kurzen kürzer gehalten, aber nicht so hart wie im geschwinden Satz, sondern sanfter und milder behandelt. — Da zwey Noten, wenn hinter der zweyten ein Punkt stehet, nicht getrennet werden, und also auch nicht jede besonders angesprochen wird, so spricht man sie am besten mit täā; doch die erste so kurz, daß

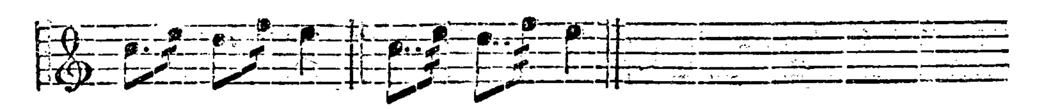
es

es scheinet, als ob man nur ta spräche; folgen mehrere, so spricht man ra. Das gilt auch, wenn mehrere kurze Noten vor dem Punkte vorhergehen; s. o)



Ein richtiges Gefühl wird in allen dergleichen Fällen leicht entscheiden können. Freylich wäre das beste und sicherste, wenn die Herren Componisten da, wo sie die kurze Note nach dem Punkte sehr kurz haben wollten, zwey Punkte, und beym Gegentheil nur einen Punkt setzten, so wüßte der Spielende woran er wäre, und dürfte sich nicht an eine so schwankende Regel, als die oben gegebene ist, binden, wodurch öfters viel verdorben wird, weil nicht ein jeder gehörig fühlen kann; s. p)

p)
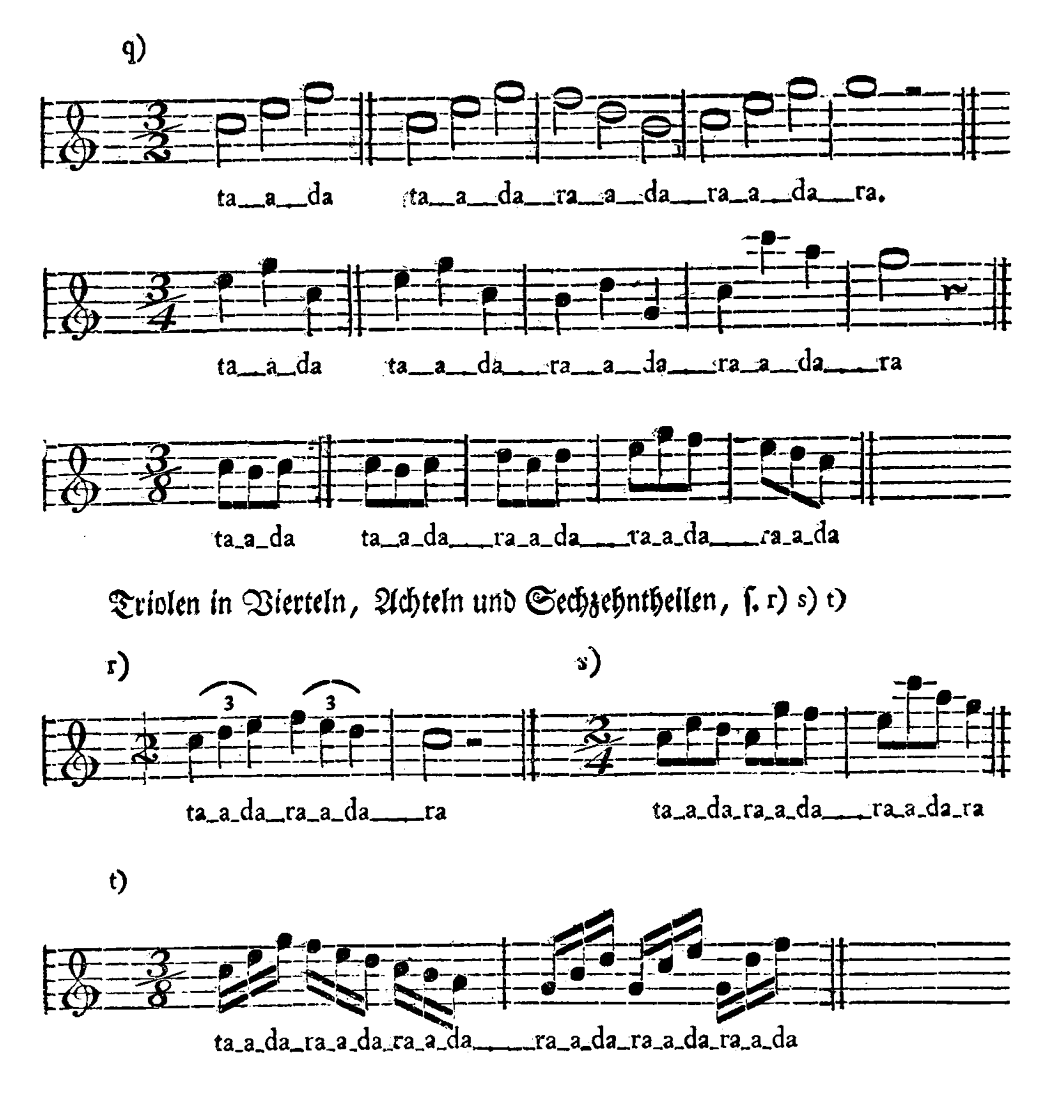


§. 11.

Nun kommen wir zu der Art, wie drey gleiche Noten für sich, und in ihrer Verbindung mit andern, behandelt werden sollen. Es ist schon etwas unter der ersten Regel No. 6 davon gesagt worden, aber es betraf nur die dritte, als die kurze von einer solchen Figur. Diese drey Noten mögen im $\frac{3}{4}$ Tackt, drey Viertel; im $\frac{3}{8}$ Takt, drey Achtel; oder Triolen von aller Geltung seyn, so werden sie auf gleiche Weise behandelt. Man sehe hierüber die

neunte Regel:

Wenn drey gleiche Noten, oder, welches einerley ist, drey Noten von einerley Geltung, welche für sich ein Ganzes ausmachen, neemlich einen ganzen Takt, es sey im $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, oder $\frac{3}{8}$ Takte; oder Triolen, sie mögen aus Vierteln, Achteln, Sechzehntheilen oder Zweyunddreißigtheilen bestehen, vorkommen, so werden sie mit taada **gesprochen; folgen**
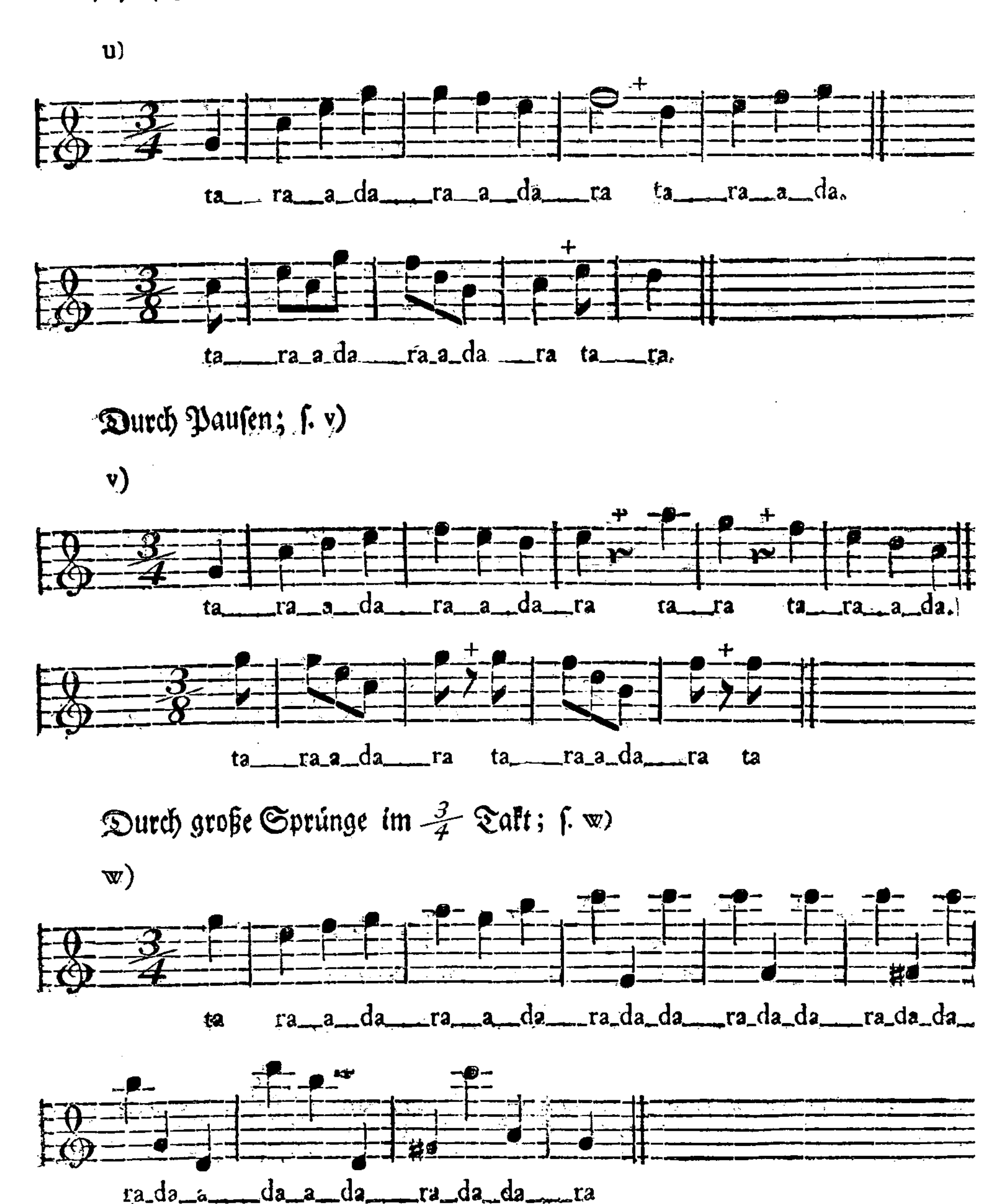
deren mehrere auf einander, so spricht man zwar die ersten drey mit aada, die folgenden aber, der Gleichheit und Verbindung wegen, mit raada; s. q).



Anmerkung: Man siehet hieraus, wie dergleichen Figuren, wenn ihrer viele auf einander folgen, behandelt werden müssen; die Zunge wird durch diese Behandlung nicht ermüdet, sie kann es aushalten, und wenn auch noch so viel

viel dergleichen Figuren auf einander folgen, man spricht immer fort; nur eine andere Note oder Pause, oder ein sehr großer Sprung ändern die Sprache, wie in folgenden zu ersehen seyn wird. Diese Art von drey gleichen Noten wird selten richtig behandelt, besonders Triolen, deren öfters viele auf einander folgen; man macht gewöhnlich die ersten zwey, oder auch nur die mittelste zu kurz, und die letzte zu lang, daraus aber eine ganz andere Figur entstehet; oder man macht die erste zu lang, die zweyte zu kurz, und die letzte setzt man ab; dieses klinget in der geschwinden Verbindung sehr schlecht; oder man spricht gar nichts darauf, und schleppet sie zusammen und leget das Gewicht auf die letzte Note. Alle diese Behandlungen taugen nichts. Die Triole, als eine besondere Zierde des Gesanges, bestehet aus drey gleichen Noten, obgleich die zweyte und dritte ihrem innern Werth nach, kürzer sind als die erste, so muß man sich doch bemühen, sie einander so gleich als möglich zu machen; und dieses geschiehet durch genannte Sprache am besten, indem man die drey Sylben tāādā, so viel als nur immer möglich, von gleicher Länge machet. Man nehme sich dabey wohl in acht, daß man von diesem Worte taada das d von der letzten Sylbe nicht an die zweyte hänge, und in t verwandele, weil sonst aus ta|a|da|, ta|at|a| entstehen, und dadurch die Triole ungleich werden würde; um diesem Uebel auszuweichen, darf man das d von der letzten Sylbe nicht eher brauchen, als biß sich die dritte Note von der Triole anfängt. Auch muß man genau darauf achten, daß man bey dem da die Zunge nicht an oder zwischen die Lippen bringet, man würde dadurch den Ton trennen, der doch zusammen hängen soll, sondern man behält die Zunge hinter den Zähnen, und spricht das da ganz gelinde. Die Niedersachsen können dieses d sehr gut sprechen, hingegen fehlet vielen von ihnen das r, welches sie im Halse sprechen und hier nicht anzuwenden ist, sondern es muß mit der Spitze der Zunge gesprochen werden, wenn es auf der Flöte brauchbar seyn soll. Ein solcher muß nun stets da statt ra brauchen. — Da die darauf folgende Figur nicht wieder taada, sondern raada bekömmt, so wird durch dieses ra das Absetzen der vorhergegangenen dritten Note gehindert, und nun wird alles gleicher, fliessender und schöner. Wollte man aber die dritte Note absetzen, so würde das dazu gehörige Wort nicht mehr taada, sondern taadat heißen, und nun könnte man auch kein ra auf die darauf folgende sprechen, weil durch das Absetzen der letzten Note der vorhergegangenen Figur der Ton aufgehoben und unterbrochen würde, und nach einer abgesetzten Note kann eben so wenig ra gebrauchet werden als zu Anfange, sondern man müßte wieder taadat sprechen, und dieses würde gewiß keine gute Wirkung machen. Ueberhaupt, wie eben gesagt, kann niemahls ra zu Anfange, oder nach einer abgesetzten Note gesprochen werden, sondern es muß eine Note vorhergehen, die so lange gehalten wird, biß das ra eintritt, es muß sich fest an den vorhergegangenen Ton, welcher immer eine kurze Note ist, anschließen. Die Veränderungen dieser Figur findet man weiter unten. Vorjetzo wollen wir einige
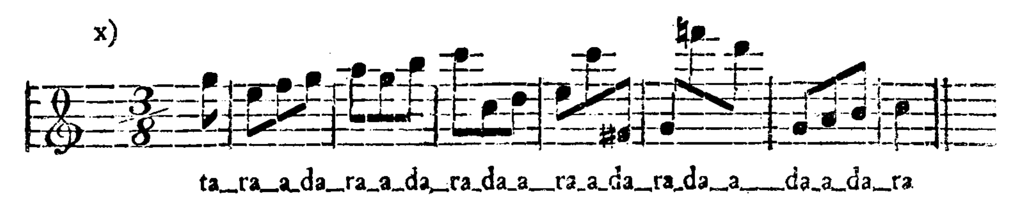
ge Fälle, wo die Verbindung in der vorhergegangenen Sprache unterbrochen wird, hersetzen. Erstlich durch eine Note von anderer Geltung; s. u)



und
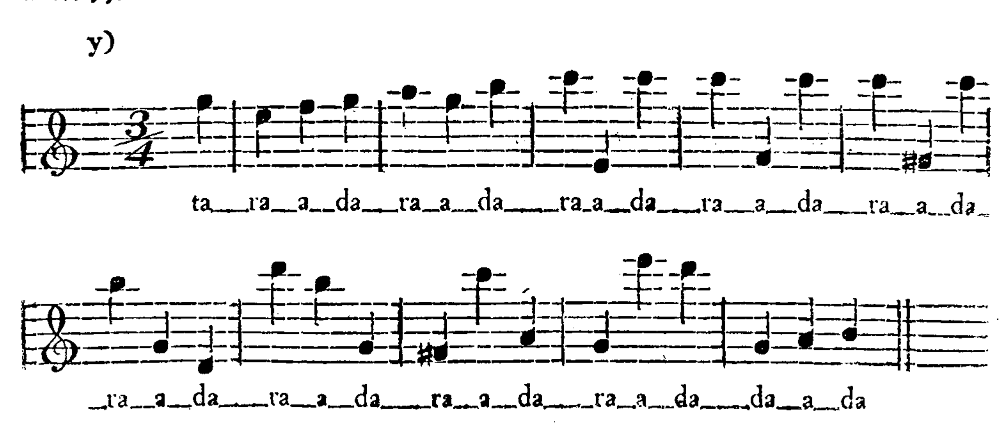
und durch große Sprünge im $\frac{3}{8}$ Takt; s. x)

x)



Anmerkung: In dem ersten Beyspiele wird der Gang der Sprache durch das f unter + unterbrochen, und die darauf folgende Note fängt wieder mit ta an; so auch in dem darauf folgenden $\frac{3}{8}$ Takte, im dritten Takte bey $\overset{+}{c}$. In dem Beyspiele unter v) wird sie durch Pausen unterbrochen und nun kömmt auch auf die folgende wieder ta. Im dritten Beyspiele unter w) wird die Sprache durch große Sprünge unterbrochen, wie man bey den dritten und darauf folgenden Takten sehen kann. Hier ist die Veränderung der Sprache nicht willkührlich, sondern die Noth zwinget die meisten, sie hier zu unterbrechen. Wer aber einen festen und sichern Ton, und völlige Gewalt über sein Instrument hat, braucht die Sprache eben nicht bey allen dergleichen Sprüngen zu verändern, sie müßten denn sehr ungeschickt und gar zu groß seyn, so, wie jetzo viele dergleichen Mode sind; man sucht etwas darinnen, aber ich kann nichts darinnen finden. Einen Versuch auf obiges Beyspiel ohne Veränderung der Sprache findet man unter y).

y)



Daß sich dieses recht gut ohne Veränderung der Sprache machen läßt, kann man gewiß glauben, ob es gleich nicht einem jeden gerathen will; macht

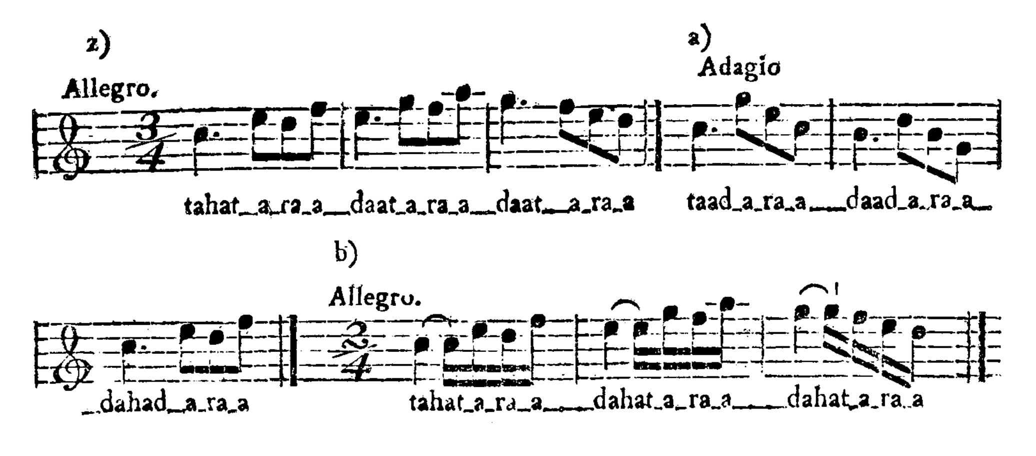
auch eine bessere Wirkung, als das vorhergehende; nur bey dem letzten Sprunge von $\overline{\overline{d}}$ auf $\overline{g}$, will es nicht gut angehen, da thut man besser, man spricht an statt ra, auf die Note $\overline{g}$, da.
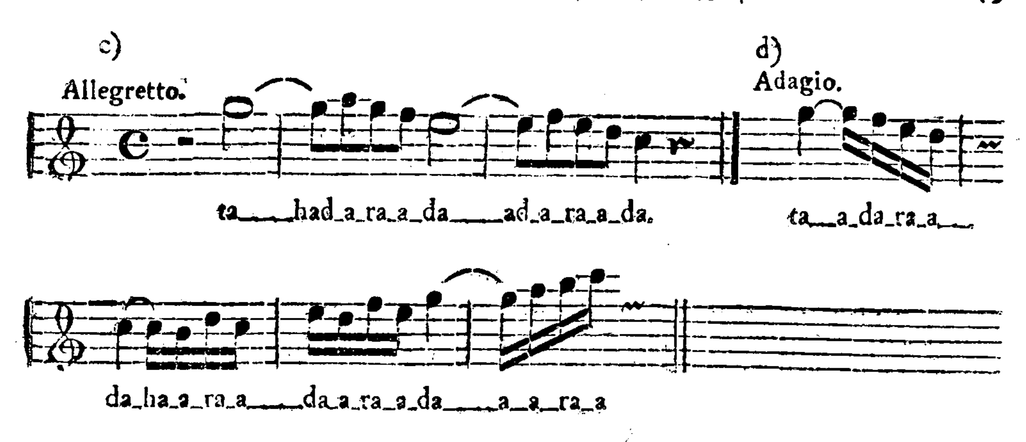
§. 12.

Alle Noten und Figuren werden zu denen jetzt über die Sprache gegebenen Regeln passen; nun fehlet uns noch die Note mit dem Punkt, wenn sie mit ihrer darauf folgenden, zwey Theile oder Glieder des Takts ausmachet; oder die mit einem Bogen angebundene Note. Diese angebundene Note, oder der Punkt der vorhergemeldteten, wird mit a, h oder hat gesprochen. Diese letztere Sylbe wird gebraucht, wenn ein Strich über der angebundenen Note stehet, oder auch im geschwinden und lebhaften Satze, wenn auch kein Strich über der angebundenen Note stehet; im mäßig geschwinden Satze sagt man besser had. Beym Adagio wird das d oder t gar weggelassen und nur ha, oder a mit einem gelinden Hauche gebraucht. Man sehe hierüber die

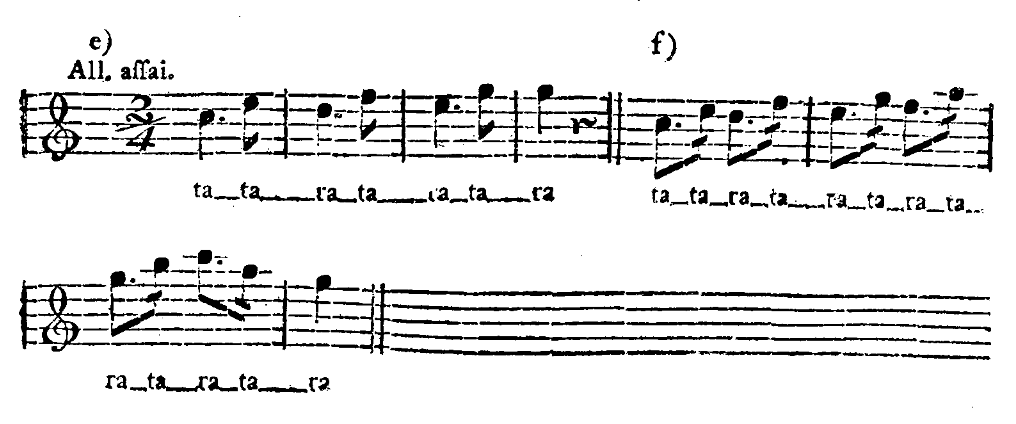
zehende Regel:

Wenn auf eine Note ein Punkt folget, welcher mit der folgenden Note einen Theil oder Glied des Taktes ausmachet, so spricht man im geschwinden und lebhaften Satze auf dem Punkt hat oder at; s. z) und im langsamern had oder ad; s. a). Dieses t oder d ist dem darauf folgenden ta oder da genommen, dahero heißt nun die folgende Note nur a. Auch wird eine an eine vorhergehende angebundene Note im lebhaften Satze, oder wenn ein Strich über der angebundenen Note stehet, mit hat oder at, s. b); im langsamen Satze mit had oder ad, s. c); im ganz langsamen nur mit ha oder a mit einem gelinden Hauche gesprochen, und die darauf folgende Note bekömmt a, s. d)
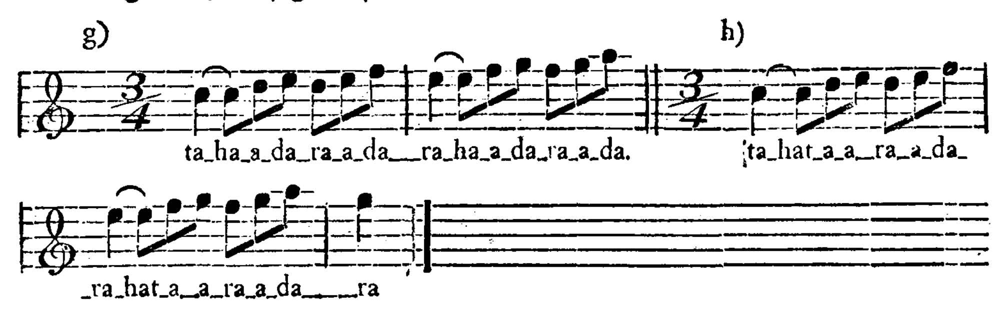




Anmerkung: Dieses hat, had oder ha wird sehr gelinde gesprochen und man muß nur wenig vom h merken, doch ist es mehr als ein bloßes a, denn es muß mit einem gelinden Hauche, der einem h einigermaßen ähnlich ist, gesprochen werden; dahero habe ich in diesen Beyspielen zuweilen das h weggelassen, weil ein gelinde gehauchtes a eben dieselbe Wirkung machet. Beym lebhaften Satze wird das t noch zum Punkte genommen, und das bloße a kömmt auf die folgende Note, wie schon erwähnet, und gleich im ersten Beyspiele zu sehen. Beym langsamen Satze kömmt das d nicht mit zum Punkte, sondern bleibet bey dem darauf folgenden da, wie bey dem ersten und zweyten Adagio zu sehen. Bey Triolen verfähret man anders, wie in der folgenden Regel zu sehen seyn wird. — Kommen aber dergleichen Figuren in sehr geschwinder Bewegung vor, so wird der Punkt wenig oder auch wohl gar nicht markiret, sondern die Note mit dem Punkte bekömmt nur ta, die darauf folgende kurze auch ta, und die nunmehro folgende lange, ra; s. e) und f).



Wir gehen nun zur

eilften Regel:
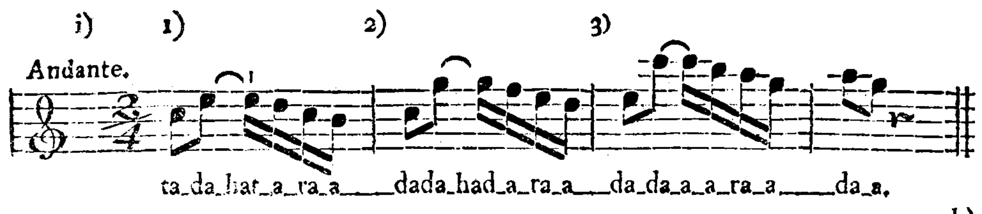
Wenn die angebundene Note die erste von einer Triole ist, so kann man zwar die angebundene mit had oder hat und die übrigen zwey Noten von der Triole mit aa ansprechen; es ist aber nicht so gut, als wenn man die eigenthümliche Sprache zur Triole, welche taada heißt, so viel möglich beybehält, und nach der ersten von der Triole angebundenen Note ha, die zweyte mit a und die dritte mit da spricht, so kömmt haada heraus, welches dem taada weit ähnlicher ist, als jenes, und also auch eine bessere Wirkung machet; s. g) an statt h)



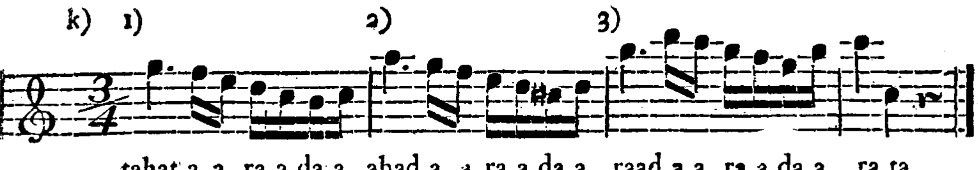
Anmerkung: Das erste Beyspiel ist nach der eigenthümlichen Sprache der Triole eingerichtet; das zweyte nach der gegebenen Regel. — Nun folget die

zwölfte Regel:
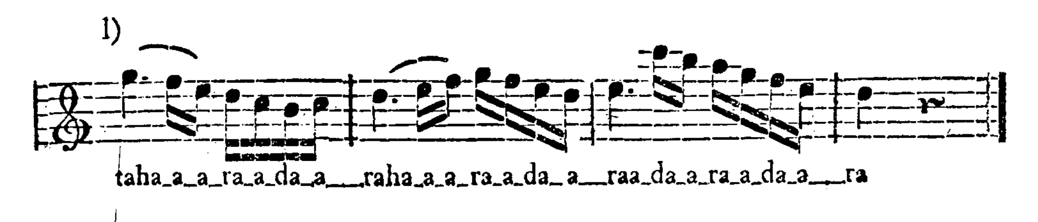
Wenn zwey Noten von gleicher Geltung vor der gebundenen, davon die zweyte an die darauf folgende gebunden ist, vorhergehen, so werden diese beyden Noten nicht nach der zweyten Regel mit tāă gemachet, sondern sie werden getrennet, und bekömmt jede ta, worauf das hat, had oder ha folget, s. i). Folgen zwey Noten nach dem Punkt, so bleibt alles vorige, und auf die zwey nach dem Punkte folgenden Noten kömmt aa; s. k)



k)



Anmerkung: Hier in dem ersten Beyspiele sind alle drey Arten angebundener Noten angebracht; erstlich sind die zwey Achtel getrennet, weil das zweyte angebunden ist; die darauf folgende angebundene hat einen Strich über sich, dahero kömmt hat darauf; bey No. 2 stehet über der gebundenen Note kein Strich, folglich spricht man nur ha, und da kömmt auf die folgende: bey No. 3 bekömmt die gebundene Note ein sehr gelinde gehauchtes a, und auf die folgende Note kömmt auch a. Im zweyten Beyspiel No. 1 wird der Punkt mit hat etwas abgesetzt, worauf a folget; bey No. 2 wird er schon gelinder, und nur mit ha, worauf daa folget, gemacht. Stehen diese Gänge in einem bindenden und sanften Gesange, und NB. die nach dem Punkt folgenden Noten gehen gleich auf den nähesten Stufen auf oder nieder, so saget man zwar wohl auf dem Punkt ein gelindes ha, läßt aber bey den folgenden zwey Noten das t oder d weg, und spricht nur aa, doch müssen sie ein wenig mit der Brust bezeichnet werden. Bey No. 3 gehet aber dieses jetzt gesagte nicht gut an, weil die auf den Punkt folgende Noten einen Sprung machen, und dahero wieder mit daa angesprochen werden müssen. Ich erinnere aber nochmahlen, daß der Hauch, oder das ha, had oder hat sehr gelinde, und nur wenig merklich gemachet werden muß. Noch ein Beyspiel von dieser letztern Art, s. l)



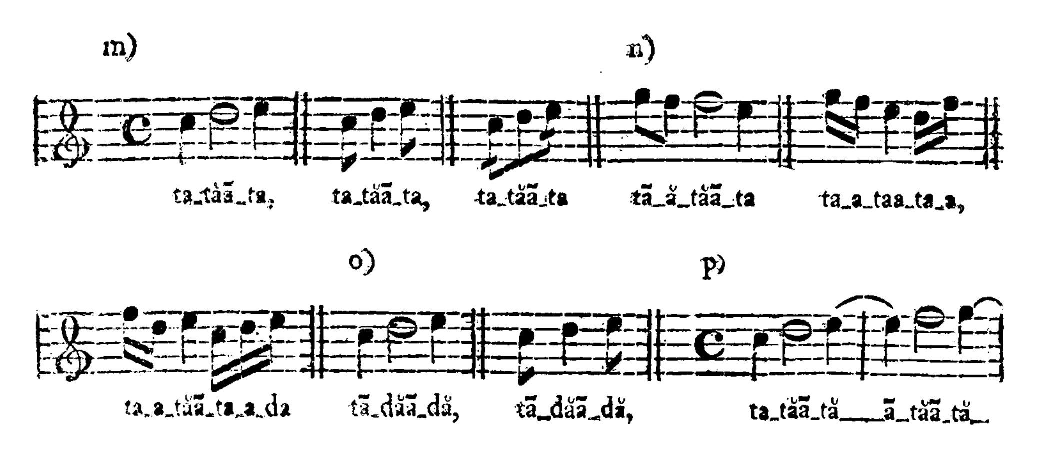
Um des zusammenhängenden und bindenden Gesanges willen, fängt man hier im andern und dritten Takte allezeit die erste Note mit ra, nach den vorher gegebenen Regeln, an; denn wenn das ra gehörig gesprochen wird, so kann die Note, darauf es zu stehen kömmt, nicht von der vorhergehenden getrennet werden; und dieses ist der Vortheil von ra.
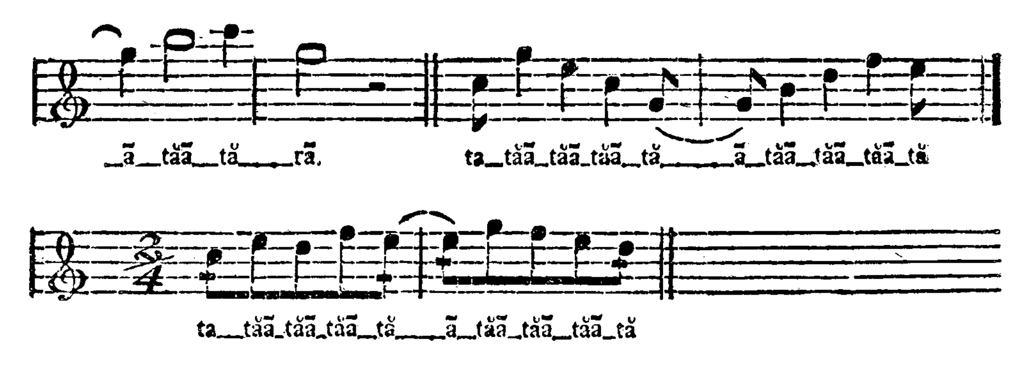
§. 13.

In dem vorhergehenden werden wohl die meisten zur eigentlichen Regel gehörigen Fälle angegeben seyn, nun fehlet uns noch diejenige Fortschreitung die man Rückung nennet, bey welcher kein ra und keine andere Sprache als: ta und taa statt findet. Eine Rückung ist, wenn zur ersten Note die Hälfte der folgenden, und zu dieser übrig gebliebenen Hälfte, wieder die Hälfte der folgenden, um ein Ganzes daraus zu machen, nöthig ist, wie in folgenden Beyspielen zu ersehen. Von diesen Figuren bekömmt nur die erste und letzte Note ta, die darzwischen liegende und zu theilende Noten bekommen tăā, doch muß das ā nicht gar zu stark bezeichnet werden, sonst macht es eine üble Wirkung. Daraus entspringet nun die

dreyzehnde Regel:

Wenn drey Noten, da die mittelste so viel gilt, als die erste und letzte zusammen, wie bey m) und welche Figur eine Rückung heißt, vorkommen, so bekömmt die erste ta; oder wenn an deren Stelle zwey Noten da stehen, wie bey n) tăā; die zweyte, weil sie in zwey Theile, davon der eine, als der kurze, zur ersten, und der zweyte, als der lange, zur letzten Note gehöret, getheilet werden muß, bekömmt tăā, oder im gefälligern Vortrage, dăā, wie bey o); das tă auf den kurzen, und ā auf den langen Theil, und die dritte bekömmt wieder ta oder da, oder bey zwey Noten tăā, und bey drey Noten, als einer Triole tăădā. Folgen aber mehrere Noten von der Geltung der zweyten auf einander, wie bey p), so findet bey allen folgenden die nehmliche Theilung so lange statt, so lange dergleichen Noten da sind, und alsdenn bekömmt die letzte davon wieder ta. Man sehe angezeigte Beyspiele.





Anmerkung: Im lebhaften Vortrage nimmt man ta, und im sanftern da. Wenn man diese Figur so schreibet, wie unter q), so siehet man die kurzen und langen Noten deutlicher, und die Anwendung mit tăā wird verständlicher; s. q)

q)

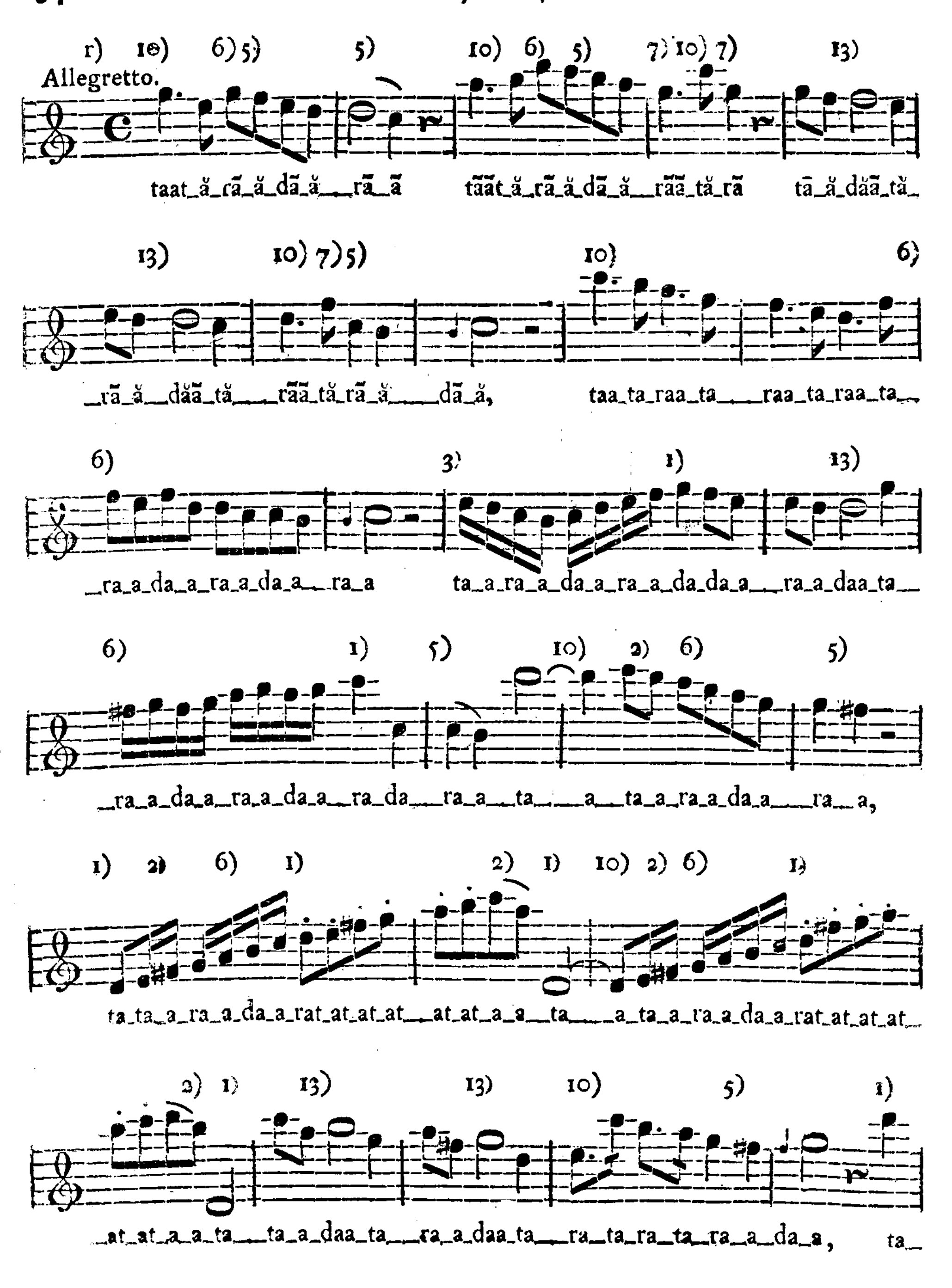


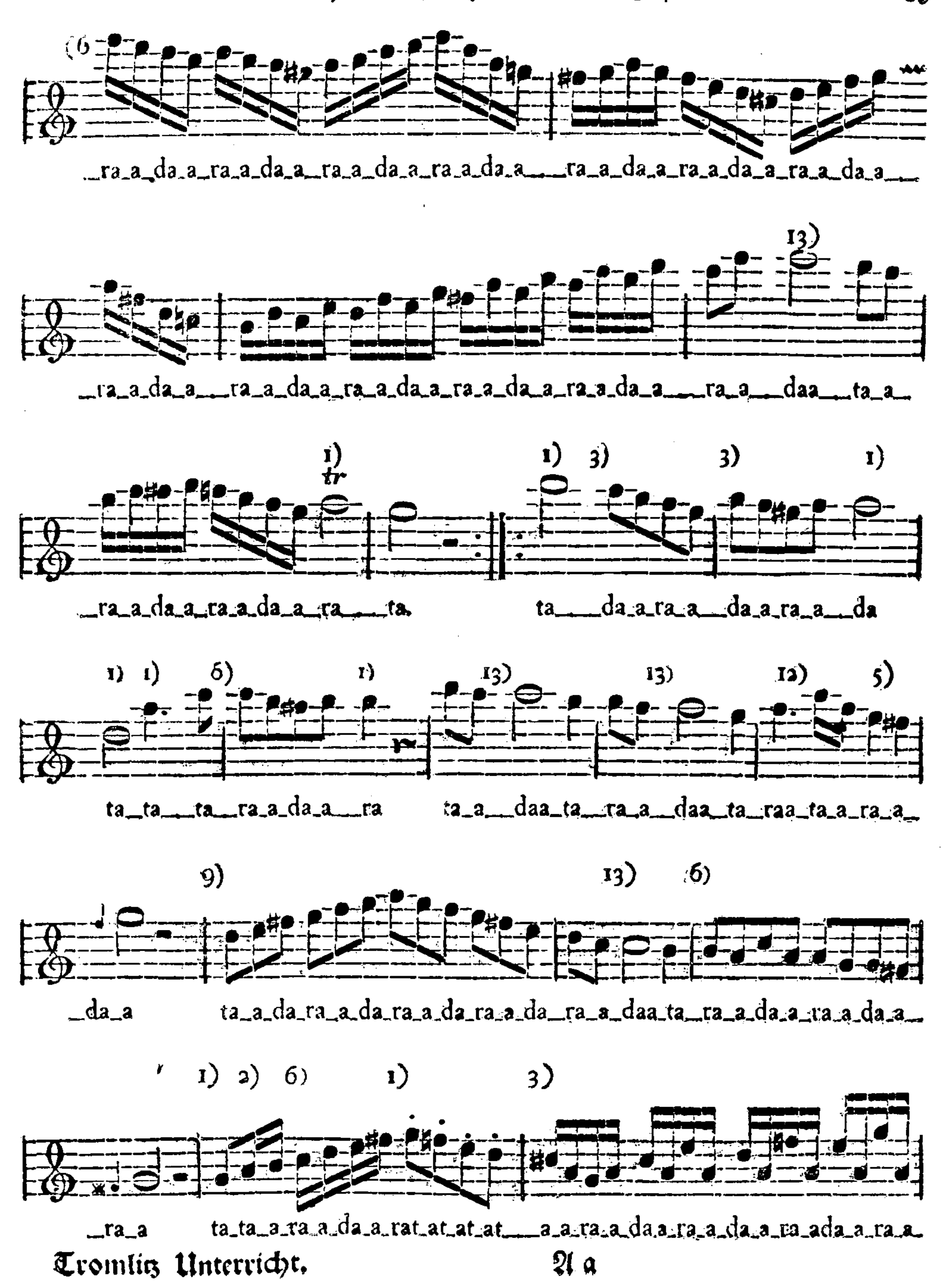
In diesem Beyspiel siehet man deutlich, daß das tă auf der ersten von den zwey zusammen gezogenen Noten kurz, und das darauf folgende ā lang sey; doch thut man wohl, wenn man auf das ā nicht gar zu viel Gewicht leget, es hinket sonst zu sehr, sondern man lässet die zwey Sylben mehr in einander fließen, daß es mehr eine zu seyn scheint. Der Anfänger wird aber doch wohl thun, wenn er sie zuerst beyde deutlich macht, damit er sich daran gewöhnen, und hernach die andere Art leichter und besser zu machen lernen kann.

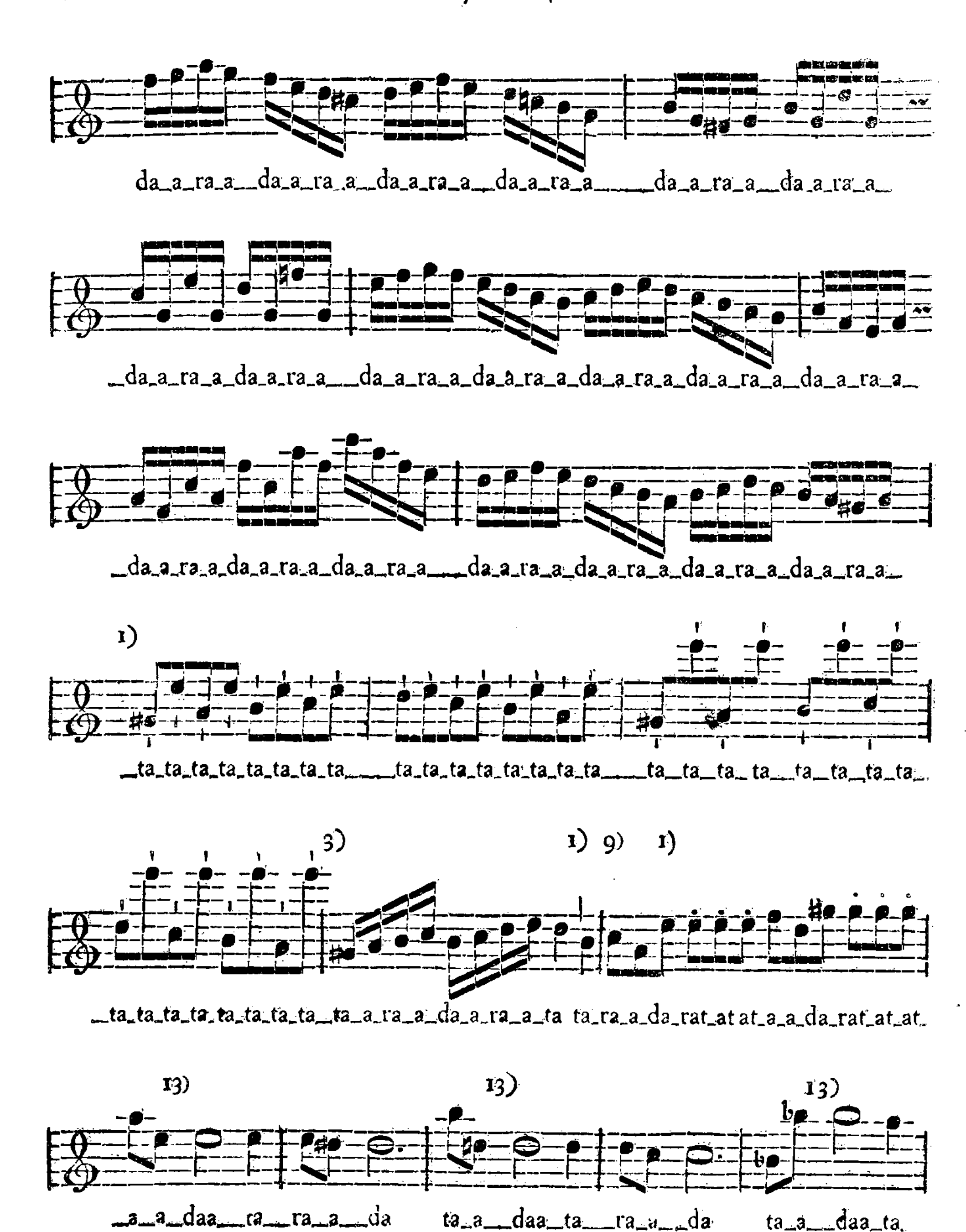
§. 14.
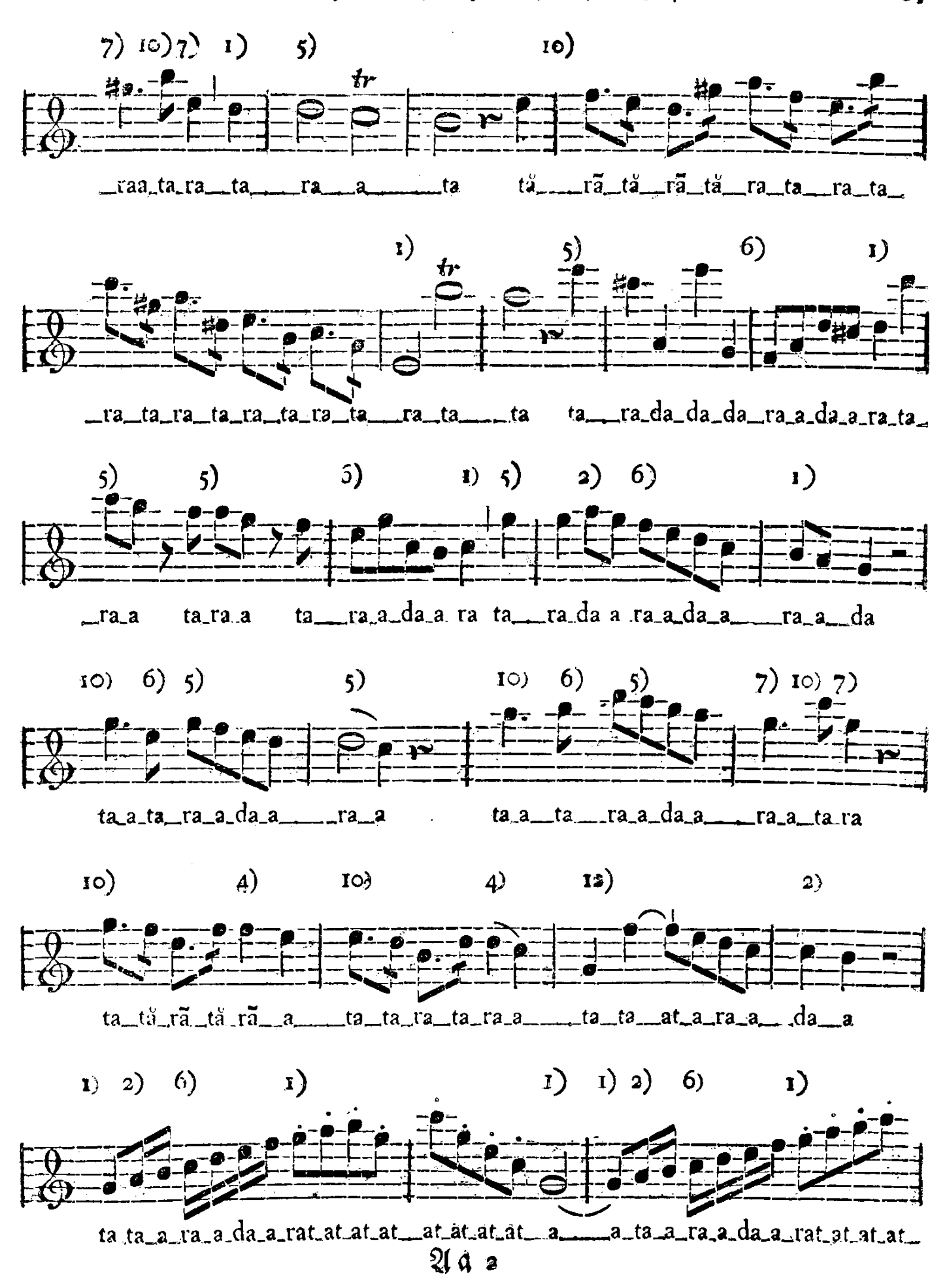
Dieses wäre nun, was ich eigentlich Regel beym Spielen nenne; man siehet wohl, daß ich mich in den Beyspielen der möglichsten Kürze bedienet habe, um nicht gar zu weitläuftig zu werden; ob aber gleich die Beyspiele kurz sind, so denke ich doch, sollen sie dem Lernenden deutlich und lehrreich genug seyn, und wenn gleich nicht alle mögliche Fälle darinnen stehen, so ist doch das ähnliche da, und hinlänglich genug, sich damit überall helfen zu können. Im folgenden sollen nun die Ausnahmen von diesen Regeln gegeben werden. Vorhero aber, ehe ich dazu komme, will ich eine Probe machen, und alles vorhergesagte in ein einziges Beyspiel zusammen zu bringen suchen. s. r)

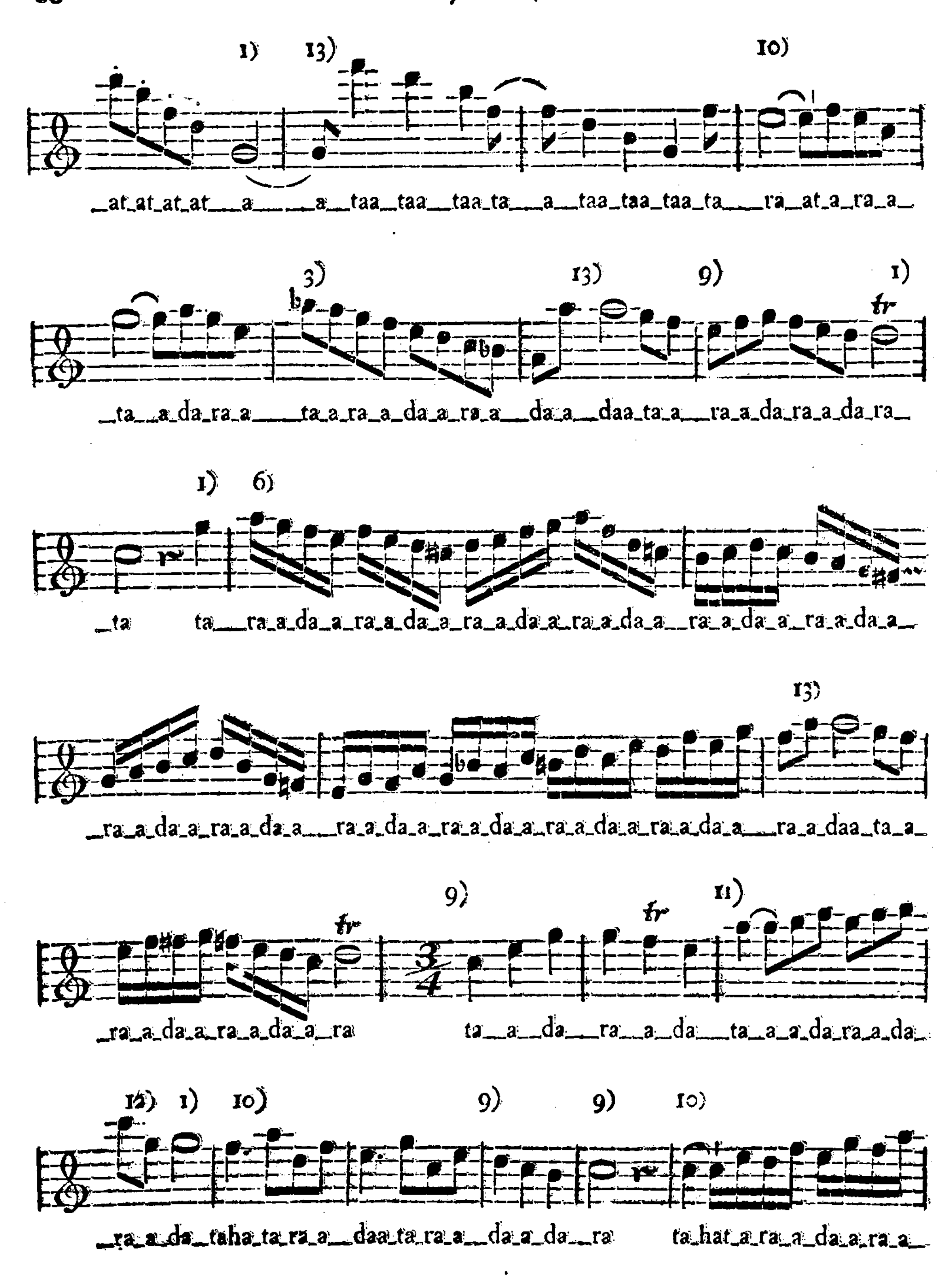
r)
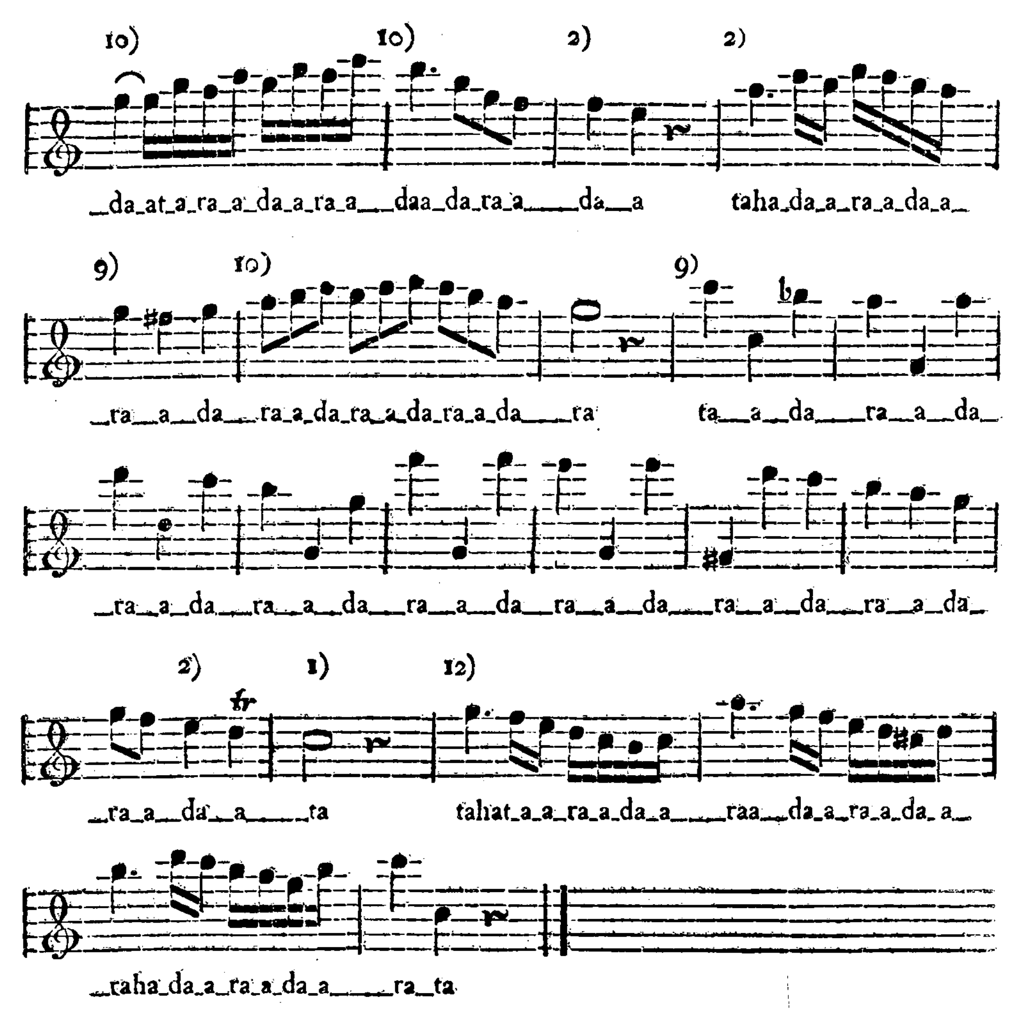

Allegretto.
taat_ă_rā_ă_dā_ă_rā_ā tāāt_ă_rā_ă_dā_ă_rāā_tă_rā tā_ă_dăā_tă_
_rā_ă_dăā_tă_rāā_tă_rā_ă_dā_ă, taa_ta_raa_ta_raa_ta_raa_ta_
_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da_da_a_ra_a_daa_ta_
_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_da_ra_a_ta_a_ta_a_ra_a_da_a_ra_a,
ta_ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at_at_at_a_a_ta_a_ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at_
_at_at_a_a_ta_ta_a_daa_ta_ra_a_daa_ta_ra_ta_ra_ta_ra_a_da_a, ta_


(6
_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a___ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a__
13)
_ra_a_da_a___ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a___ra_a___daa___ta_a_
1) tr 1) 3) 3) 1)
_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra___ta. ta___da_a_ra_a___da_a_ra_a___da
1) 1) 6) 1) 13) 13) 12) 5)
ta_ta___ta___ra_a_da_a___ra ta_a___daa_ta___ra_a___daa_ta_raa_ta_a_ra_a_
9) 13) (6)
_da_a ta_a_da_ra_a_da_ra_a_da_ra_a_da_ra_a_daa_ta_ra_a_da_a_ra_a_da_a_
1) 2) 6) 1) 3)
_ra_a ta_ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at___a_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_ada_a_ra_a_


da_a_ra_a__da_a_ra_a__da_a_ra_a__da_a_ra_a____da_a_ra_a__da_a_ra_a_
_da_a_ra_a_da_a_ra_a___da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_
_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a___da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_
1)
_ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta____ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta____ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta_
3)
1) 9) 1)
_ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta_ta_a_ra_a_da_a_ra_a_ta ta_ra_a_da_rat_at at_a_a_da_rat_at_at_
13)
13)
13)
_a_a_daa__ra__ra_a__da ta_a__daa_ta__ra_a__da ta_a__daa_ta.


7) 10) 7) 1) 5) 10)
_raa_ta_ra_ta__ra_a__ta tă__rā_tă_rā_tă_ra_ta_ra_ta_
1) 5) 6) 1)
_ra_ta_ra_ta_ra_ta_ra_ta__ra_ta__ta ta__ra_da_da_da_ra_a_da_a_ra_ta_
5) 5) 5) 1) 5) 2) 6) 1)
_ra_a ta_ra_a ta__ra_a_da_a ra ta__ra_da a ra_a_da_a___ra_a_da
10) 6) 5) 5) 10) 6) 5) 7) 10) 7)
ta_a_ta_ra_a_da_a___ra_a ta_a_ta__ra_a_da_a___ra_a_ta_ra
10) 4) 10) 4) 12) 2)
ta_tă_rā_tă_rā_a___ta_ta_ra_ta_ra_a___ta_ta_at_a_ra_a__da_a
1) 2) 6) 1) 1) 1) 2) 6) 1)
ta ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at_at_at_at_at_a___a_ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at_


1) 13) 10)
_at_at_at_at___a_____a__taa__taa__taa_ta___a__taa_taa_taa_ta___ra__at_a_ra_a_
3) 13) 9) 1)
tr
_ta__a_da_ra_a_____ta_a_ra_a_da_a_ra_a__da_a__daa_ta_a__ra_a_da_ra_a_da_ra_
1) 6)
_ta ta___ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a__ra_a_da_a_ra_a_da_a_
13)
_ra_a_da_a_ra_a_da_a___ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a___ra_a_daa_ta_a_
9) 11)
tr
3/4
tr
_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra ta__a__da__ra__a__da__ta_a_a_da_ra_a_da_
13) 1) 10) 9) 9) 10)
_ra_a_da_taha_ta_ra_a__daa_ta_ra_a__da_a_da__ra ta_hat_a_ra_a_da_a_ra_a_



Ehe ich zur Erklärung dieses Beyspiels schreite, will ich nur kürzlich noch einmahl den Gebrauch der in obige Regeln eingekleideten und gehörigen Sprache wiederholen:

Eine einzelne Note, welche mit keiner andern von eben dem Werthe in Verbindung stehet, wird, wenn sie zu Anfange stehet, oder auch in der Mitte einen neuen Gesang anfängt, mit ta, oder nach Beschaffenheit des Gesanges, mit da gesprochen; eine solche Note kann lang oder auch kurz seyn; kömmt aber eine sol- Note in der Mitte in Verbindung vorhergegangener Noten vor, so wird sie mit ra oder da gemacht. Daß ich hier eine einzelne Note, wenn sie zu Anfange stehet,

oder in der Mitte einen neuen Gesang anfängt, mit ta sprechen lasse, welches scheinet, als ob es sich von selbst verstünde, kann nicht befremden, wenn ich sage, daß es darum geschiehet, damit man nicht, wie viele thun, eine solche Note bloß anhauche, oder mit bi anspreche; welches letztere geschiehet, wenn man die Lippen zusammen drücket, wieder öffnet, und den Wind herauslässet, und bey jeder Note so verfähret; durch dieses Verfahren aber die Töne von einander trennet, und dadurch eine zwar sonderbare, aber sehr lächerliche Art des Vortrages erhält. Zwey Noten von gleichem Werthe, davon die erste eine gute oder lange, und die andere eine schlechte oder kurze ist, werden mit tää oder dää gesprochen; vier gleiche Noten, deren erste lang, die zweyte kurz, die dritte lang, die vierte kurz, mit täärää, oder däärää; drey gleiche Noten, als drey Viertel im $\frac{3}{4}$ Takt, drey Achtel im $\frac{3}{8}$ Takt; oder Triolen aller Art, mit täädä, oder däädä; folgen mehrere dergleichen Figuren auf einander, ohne daß sie einen großen Sprung machen, so heißen sie alle räädä. Kommt ta oder da auf eine kurze Note, so folget allezeit ra darauf. Kurze Noten sind die im Auftakte; die Noten nach den Punkten; das zweyte Viertel im $\frac{2}{4}$ Takt; das zweyte und vierte im C Takte; das dritte im $\frac{3}{4}$ Takte; das dritte Achtel im $\frac{3}{8}$ Takte; die dritte Note in einer jeden Triole. Ueberhaupt muß man immer, so viel als es sich thun lassen will, ta oder da und ra mit einander wechseln, und das da und ra müssen immer, wenn sie in Verbindung mit einander stehen, einerley Wirkung machen. Man kann auch, wenn man das da nicht so gelinde sprechen kann, daß es dem ra in der Wirkung gleich werde, an dessen Statt das ra wiederholen, als: daaraadaaraa giebt acht gleiche Noten; nun verwandelt man das zweyte da in ra, so heißt es alsdenn: daaraaraaraa u. s. f. und die Noten werden ganz gleich, wie bey der vierten Regel zu sehen. Dabey kommen nun freylich diejenigen nicht so gut zurechte, die kein r mit der Spitze der Zunge, sondern im Halße sprechen können, und da dieses letztere keine Wirkung auf den Ton macht, so muß ein solcher alles mit da machen. Da fehlet ihm aber ein großer Vortheil, ohne welchen sein Spielen immer mangelhaft bleiben wird. — Hier in diesem Beyspiel ist die erste Note eine Note, die mit der folgenden in Ansehung des Werths nicht in Verbindung stehet, folglich wird sie mit ta, der darauf folgende Punkt, nach der 10. Regel, mit a, doch aber nur ganz gelinde, die darauf folgende kurze Note nach der 6. Regel mit ta, worauf nunmehro ra folgen muß, gesprochen; weil aber vier Noten darauf folgen, so kömmt das Wort taaraa nach der fünften Regel nunmehro umgekehrt, als: raadaa; das ta verwandelt sich in da, damit es mit dem ra mehr Gleichheit haben möge. Die zwey folgenden Noten sind von gleicher Geltung, davon die erste ihrem innern Werthe nach, lang, die andere kurz ist, diese bekommen nach der fünften Regel tää, in der Verbindung dää, und wenn dää vorhergehet, rää, wie hier. Die Behandlung des folgenden Takts ist wie die des ersten. Der vierte ist eben so, biß auf die letzte Note. Der fünfte und sechste Takt sind

Rückungen

Rückungen, und werden nach der dreyzehnden Regel behandelt. Der siebende und achte Takt sind dem ersten gleich. Die folgenden vier Takte sind aus den vorhergegangenen zu erkennen. Nun kommen vier gleiche Noten im vollen Takte, die heißen tääräa, die folgenden viere dääi ää; nun kömmt eine einzelne Note, heißt da, und die letzten zwey gleichen Noten dää; nun kömmt wieder eine Rückung nach der dreyzehnden Regel, und der folgende Takt fängt sich mit ra an, weil auf dem vorhergangenen letzten Viertel im Takte, als der kurzen Note, ta, gewesen ist; nun kommen in diesem Takte die letzten zwey Viertel als zwey Noten von einerley Geltung vor, und sollten nach der zweyten Regel mit tää gemachet werden, weil aber eben mit dem ersten dieser zwey Viertel sich ein Sinn endiget, oder ein Abschnitt ist, so wird die letzte von der ersten, oder vorhergehenden durch ta getrennet, und nun kömmt auf die erste im folgenden Takte ra, und auf die zweyte a, also: rää; der darauf folgende halbe Schlag bekömmt als eine einzelne Note ta; die angebundene nach der zehnden Regel a; die folgenden zwey Achtel taa, und die übrigen viere, nach der sechsten Regel: räädää; die zwey letzten Viertel nach der fünften Regel, rää. Dieses ganze Beyspiel auf ähnliche Weise durchzugehen und zu erklären, würde sowohl für den Verfasser, als für den Leser ermüdend seyn. Man kann schon aus diesem wenigen ersehen, wie man sich verhalten soll; man darf nur die dabey angezeigten Regeln nachschlagen, so wird man sich leicht helfen können.

§. 15.

Nun kommen wir zu denen zu diesen Regeln gehörigen Ausnahmen. Diese haben keine so feste Bestimmung, sie entspringen blos aus der Fantasie des Spielers, und man könnte sie eben sowohl willkührliche Veränderungen in Absicht auf die Verbindung oder Trennung der Töne, nennen. Alles beruhet hier auf dem richtigen Gefühl, und der richtigen Beurtheilung, damit diese Veränderungen am rechten Ort zu stehen kommen, wenn nicht mehr Schaden als Nutzen gestiftet werden soll. Bey einer schwachen und unreifen Beurtheilung ist es immer besser gethan, wenn man sich ganz an die Regel hält, als daß man durch solche unrecht angebrachte Veränderungen das Ganze verderbet. Gewohnheit läßt zwar den Spieler glauben, diese stets veränderte Art zu spielen, sey die rechte, und sey schön, aber man lasse den unpartheischen und verständigen Zuhörer urtheilen; sein einziges und immerwährendes Bemühen, seinen Vortrag recht verändert und bunt zu machen, gewöhnt ihn so sehr daran, daß er von nichts andern hören will, und es ist Schuld daran, daß das Ganze verunstaltet wird, und fürs Fühlbare wenig oder nichts bleibet. — Eigentlich bestehen diese Ausnahmen oder Veränderungen darinnen: daß man durch die Veränderung oder Versetzung der Sprache, Noten zusammen bindet, die doch eigentlich und nach der Regel nicht zusammen gehören; und Noten trennt,

die nicht getrennet werden sollen. 1) Also kann man zwey auf verschiedenen Stufen stehende Noten, die nicht von einerley Geltung sind, mit dem Worte: tää oder tää, oder in der Verbindung raa sprechen; s. a) an statt b)

a)

tā_ā_dă___rā_ā tā_ā_dă___rā_ā tā_ă_da

tā_ă_rā_ă_dā tă___ā_dă_ā

b)
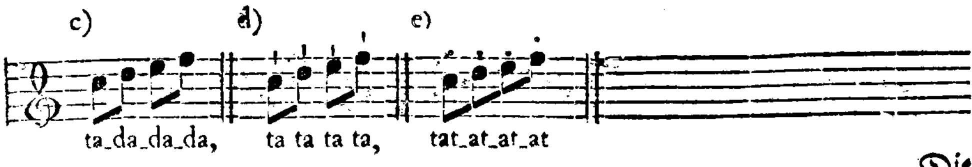
ta_ta_a___ra_da

ta_ta_a___ra_da, ta_ta_ra ta_tă_rā_tă_rā

tă___rā_ă___dā

Obgleich diese Art oder Figuren unter * schon fornen unter eine Regel gebracht worden sind, so gehöret sie doch eigentlich unter die Ausnahmen, deßwegen ich sie auch hier wiederholet habe. Die Ursachen davon findet man fornen.
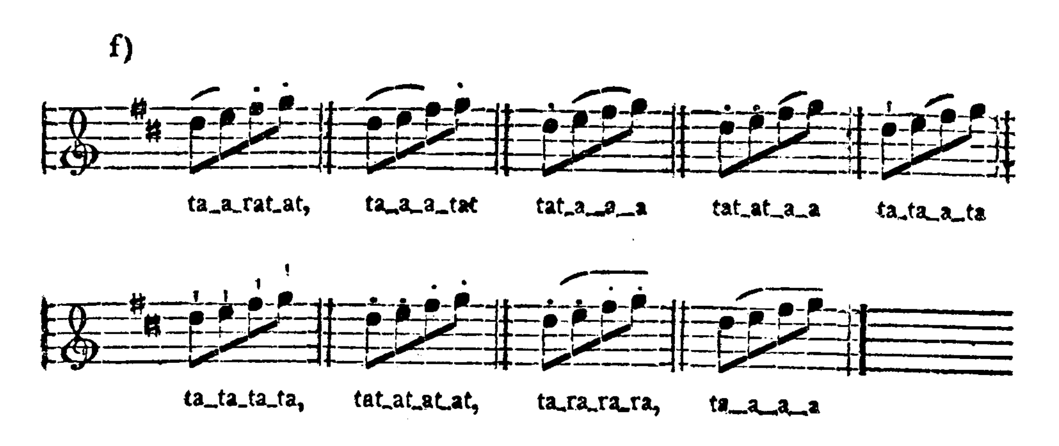
2) Zwey gleiche Noten, welche sonst mit tää oder rää gesprochen werden, kann man, wenn es die Sache erfordert, trennen, indem man tata, dada, oder tatat spricht, als ob Striche oder Punkte darüber stünden; s. c, d, e).



Die Noten unter c) werden mit da so lange gehalten, als es der Werth der Note verlangt, damit sie ganz dichte an einander kommen; die unter d) werden zwar auch lang gehalten, aber doch ein wenig abgesetzt oder getrennet; unter e) werden sie kurz abgesetzt, indem, wenn man bey der ersten tat gesaget hat, man die Zunge oben hinter den Zähnen angespannt oder angestemmt und den Wind dadurch zurücke hält, damit, wenn man sie wegnimmt, der zurückgehaltene Wind hervorbricht und die zweyte Note angiebt; kommen mehr dergleichen Noten, so muß die Zunge sogleich mit großer Geschwindigkeit wieder an ihren Platz springen, und den Wind zur folgenden Note anspannen, und zur gehörigen Zeit wieder loß lassen.

3) **Vier gleiche Noten, welche sonst mit tääräää gesprochen werden, kann man durch die Versetzung oder Veränderung der Sylben, auf verschiedene Art verändern; s. f)**
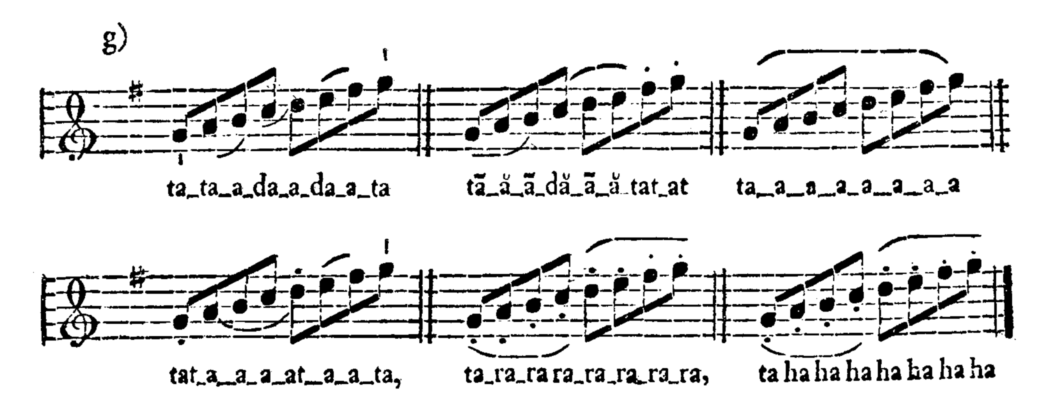
f)



Ob ich gleich hier die Bezeichnung darüber geschrieben habe, so ist es doch nicht so zu verstehen, als ob sie allezeit darüber stehen müsse, wenn man sich dieser Art vorzutragen bedienen will; denn wenn der Componist diese Ausnahmen oder Veränderungen schon selbst angezeiget hat, so braucht der Spielende nicht erst darnach zu suchen, sondern er nimmt die, so da stehen, und läßt es den Componisten verantworten, ob sie an dem rechten Orte stehen oder nicht.

4) **Man kann diese Versetzung oder Veränderung auch auf mehrere Noten ausdehnen, als bey g).**

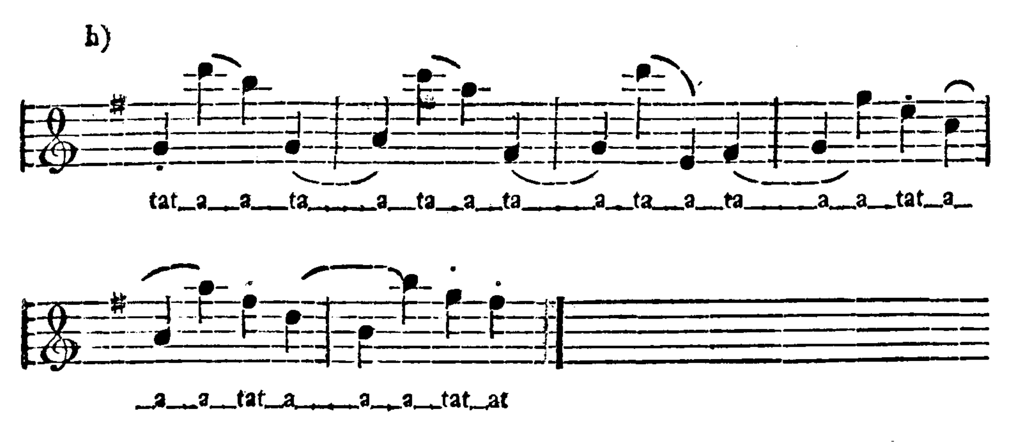
g)



Die letzte dieser Veränderungen unter g) braucht man zuweilen beym Adagio; beym Allegro gar nicht. Hieraus nun ist zu ersehen, daß diese Veränderungen, als Ausnahme von der Regel auf gar vielerley Art angewendet werden können. Ein reifes Judicium muß entscheiden, wie? wenn? und wo?

5) **Dergleichen Versetzung findet auch bey Sprüngen statt; s. h)**

h)
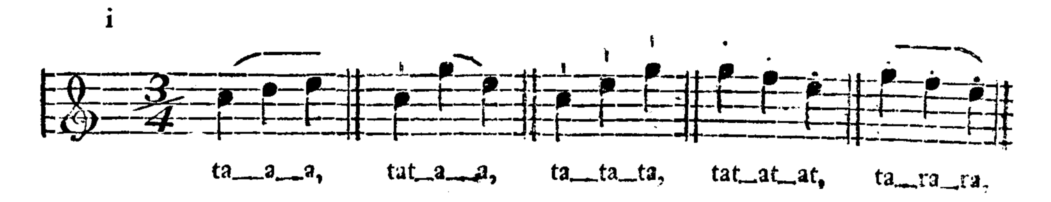


Auf diese und dergleichen Art kann man einzelne Figuren und ganze Passagen versetzen, nur muß man, wie schon oft gesagt, richtig fühlen können, wie es sich am besten schicke, sonst bleibe man lieber bey der Regel.
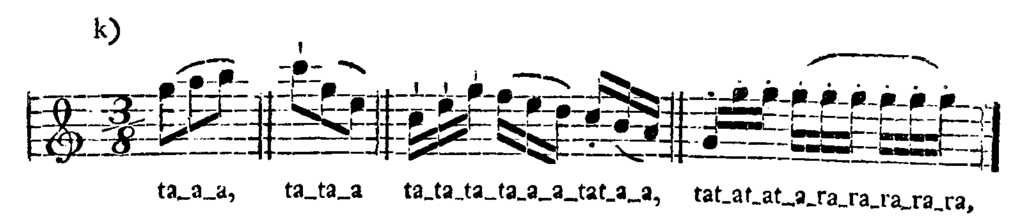
Ich habe an verschiedenen Orten die langen und kurzen Noten über der Sprache angezeiget, damit man bey äußerlich gleichen Noten deren innern Werth sehen, und nicht das Gewicht auf die kurze, sondern auf die lange oder gute Note legen möchte. Man lasse sich also dadurch nicht irre machen, und glau-

glaube, die Sylbe mit dem ¯ Striche müsse sehr lang, und die mit diesem ˘ Zeichen müsse sehr kurz gespielet werden; dieses würde einen lahmen Vortrag geben. Man bemühe sich, gleiche Noten, nehmlich Noten von einerley Geltung, so gleich als möglich zu machen, man wird dessen ohngeachtet ihren innern Werth empfinden, und deutlich genug fühlen, daß die erste von zwey gleichen Noten das Gewicht hat und haben müsse; widrigenfalls es alles undeutlich werden würde.

6) **Drey gleiche Noten, als drey Viertel im $\frac{3}{4}$ Takte; drey Achtel im $\frac{3}{8}$ Takte; oder Triolen, welche nach der Regel** mit taada, **und in der Folge** mit raada **gemachet werden, leiden an ihrem Orte, und nach Beschaffenheit der Sache, auch ihre Ausnahmen.** Die Art zu verändern s. i)



Wie es in diesem Beyspiele mit den Vierteln ist, so ist es auch im $\frac{3}{8}$ Takte, mit den Achteln; s. k)



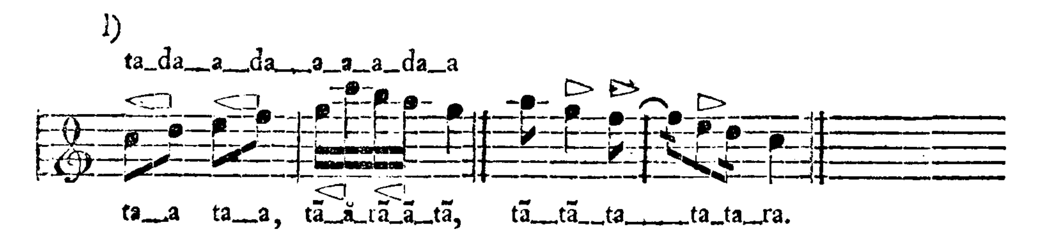
Hier habe ich mit Vorsatz die langen und kurzen Noten bey der Sprache nicht bemerken wollen, damit ich den Lernenden nicht irre machen, und ihn zu einem ungleichen Vortrage verleiten möchte. Drey gleiche Noten, besonders in geschwinder Bewegung, als im $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takte, und bey Triolen suchet man immer, wenn sie schön seyn, und eine gute Wirkung thun sollen, so gleich als möglich zu machen, obgleich ihre innere Geltung ungleich und so beschaffen ist: ¯ ˘ ˘; wenn man sich aber auch noch so sehr bemühet, und sie ganz gleich zu machen suchet, so wird man doch fühlen, daß die zweyte und dritte nicht so lang sind als die erste, auf welcher immer das Gewicht bleibet. Wer nun aber recht mit Vorsatz das Gewicht auf die erste leget, und die andern zwey recht mit Vorsatz kurz machet, der bringet in seinem Vortrage eine Figur heraus, die keine

drey

drey gleichen Noten hat, die keine Triole ist, und dahero auch die Wirkung nicht hervorbringen kann, die eine Figur von drey gleichen Noten hervorbringen soll.

7) Auch hier kann man obige Veränderungen auf mehrere Figuren, ja auf ganze Passagen, wie man glaubt, daß es am schicklichsten sey, anwenden.

8) Die Regel, in welcher ich gesagt habe, daß das Gewicht allezeit auf der langen oder guten Note liegen müsse, leidet auch zuweilen, doch selten eine Ausnahme, wo man den Nachdruck oder das Gewicht auf die kurze Note leget; als bey zwey oder vier gleichen Noten, auch bey Rückungen, wie das Beyspiel unter l) zeiget.
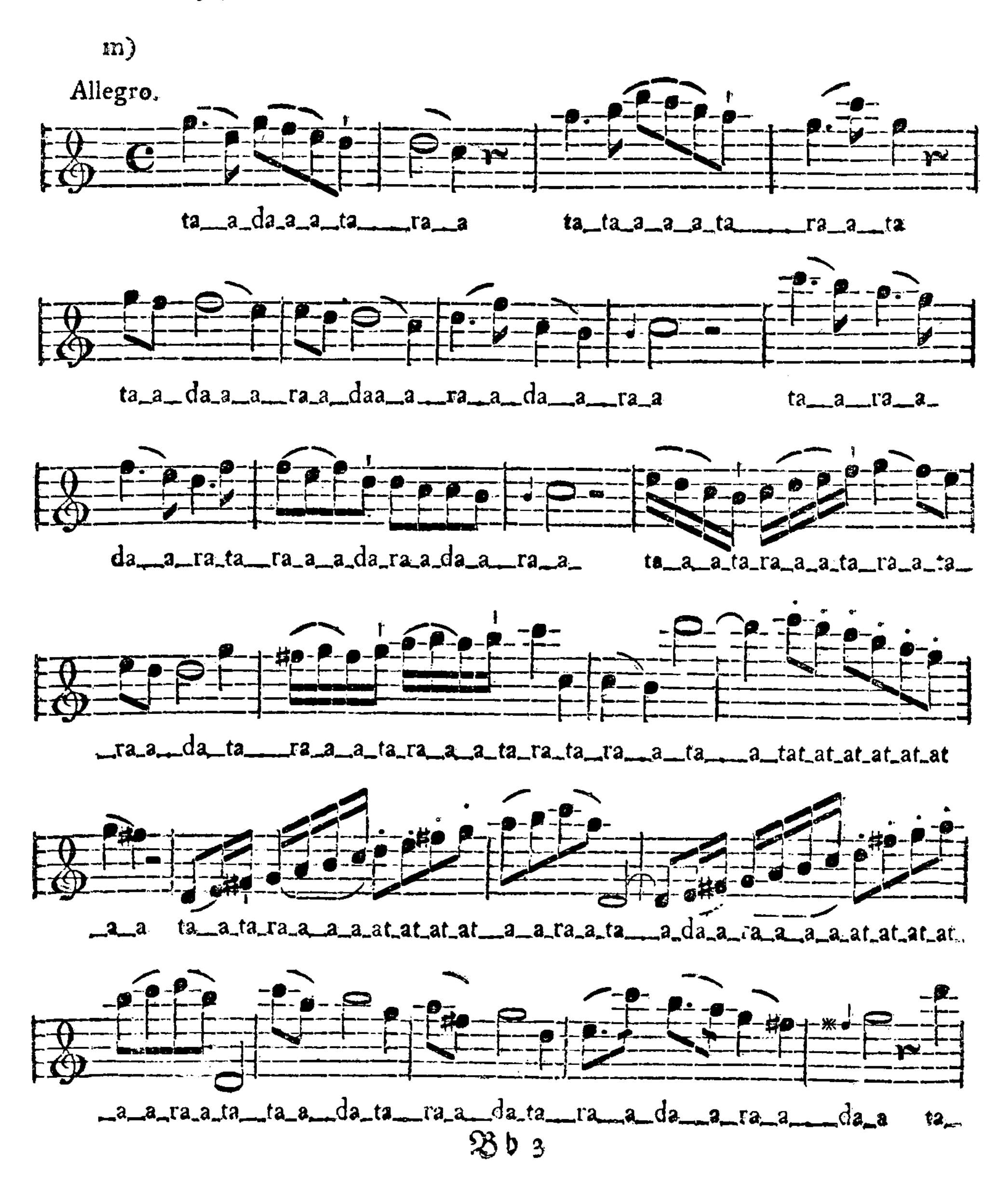


Die darüber geschriebenen Zeichen zeigen die Verstärkung derjenigen Noten an, über welchen die starke Seite dieses Zeichens stehet. Hier ist es allezeit die kurze, auf welche nun der Nachdruck geleget wird. Mit dieser Ausnahme von der Regel gehe man aber ja vorsichtig um, und ich erinnere noch einmahl dabey, daß es, wenn man seinem Gefühle nicht recht trauen darf, weit besser sey, man spiele alles nach der Regel, als daß man es durch unrecht angebrachte Veränderungen gar verderbe; oder man verändere nur wenig. Freylich thun dergleichen Veränderungen am rechten Orte ihre gute Wirkung; ja es wird sogar zuweilen Regel, besonders bey Stellen, die öfters vorkommen, daß man, wenn man in seinem Vortrage nicht gar zu einförmig werden will, diese Ausnahmen von der Regel anwenden muß. Hat der Componist schon selbst Bogen, Punkte und Striche über die Noten gesetzt, so ist der Spieler verbunden, es so zu spielen, wenn er des Setzers Gedanken treffen will; stehet aber nichts darüber, so ist es ein Zeichen, daß es der Componist nach der Regel gespielet haben will, und der Spieler muß sehr vorsichtig seyn, daß er sich bey seinen Veränderungen nicht zu weit von des Setzers Gedanken und Gefühl entferne; denn eine jede Veränderung bringt ihre eigene Wirkung hervor, und man muß wohl zusehen, daß diese Veränderungen immer dem Hauptsatze entsprechen, wenn nicht ein Gewäsche daraus werden soll.
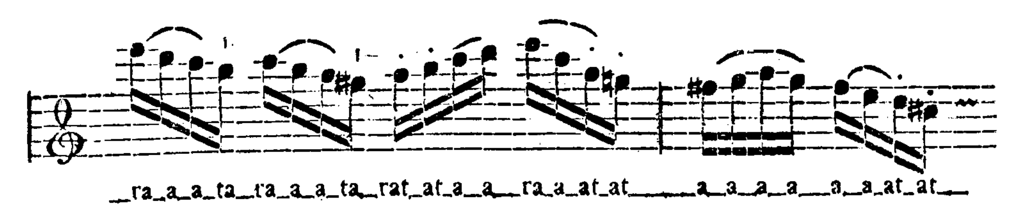
§. 16.
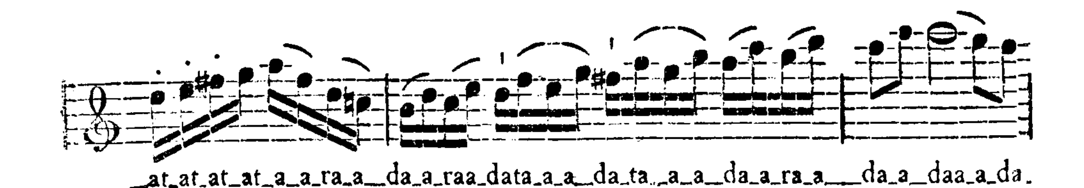
§. 16.
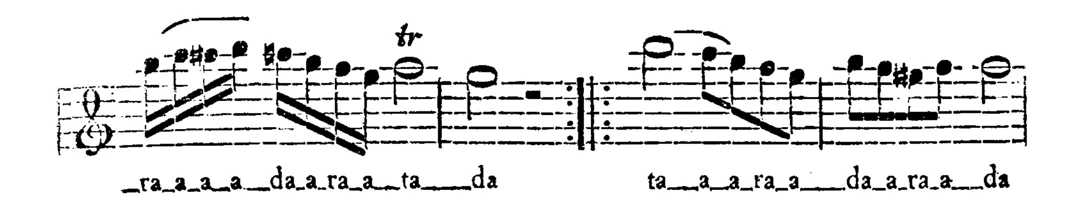
Wir wollen über dieses Spielen in der Ausnahme, einen Versuch auf voriges Beyspiel machen, um zu sehen, wie sich die Stellen darinnen verändern lassen können; s. m)
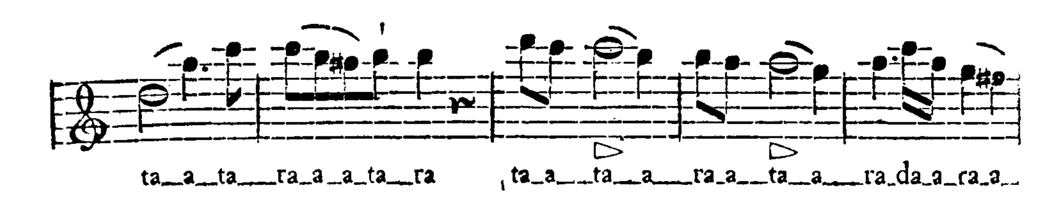
m)
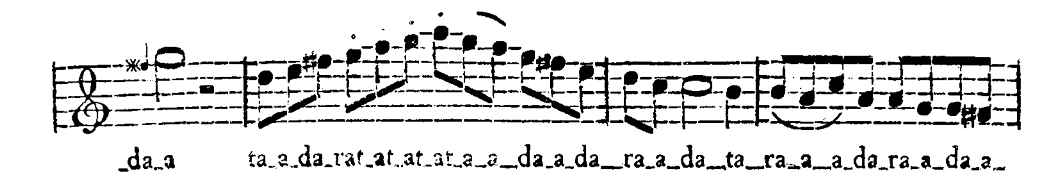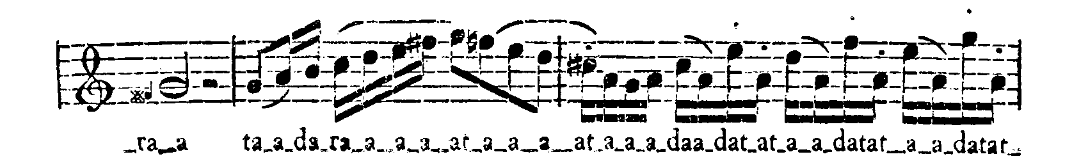



_ra_a_a_ta_ra_a_a_ta_rat_at_a_a_ra_a_at_at____a_a_a_a__a_a_at_at__
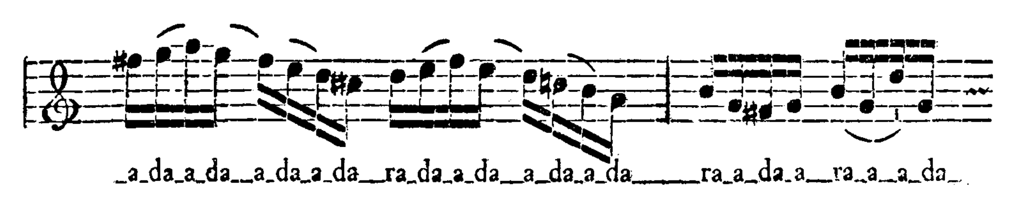

_at_at_at_at_a_a_ra_a__da_a_raa_data_a_a_da_ta_a_a_da_a_ra_a___da_a_daa_a_da.


tr
_ra_a_a_a__da_a_ra_a__ta___da
ta__a_a_ra_a___da_a_ra_a__da
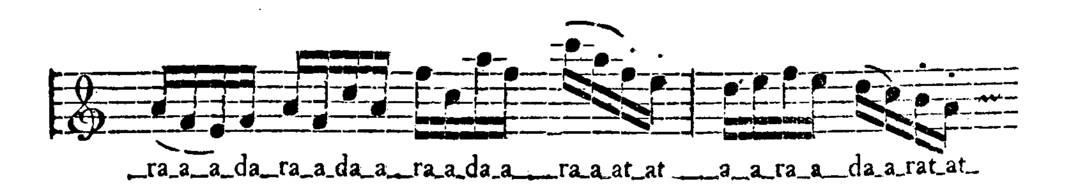

ta__a__ta___ra_a_a_ta__ra
ta_a__ta__a___ra_a__ta__a___ra_da_a_ra_a_


_da_a
ta_a_da_rat_at_at_at_a_a_da_a_da__ra_a_da__ta__ra_a_a_da_ra_a_da_a_
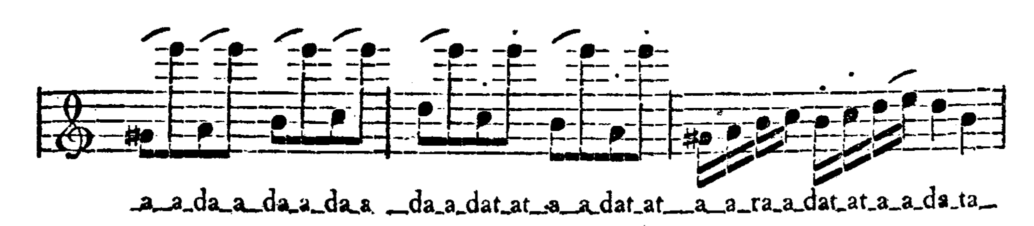

_ra_a
ta_a_da_ra_a_a_a_at_a_a_a_at_a_a_a_daa_dat_at_a_a_datat_a_a_datat_


_a_da_a_da__a_da_a_da__ra_da_a_da__a_da_a_da_____ra_a_da_a__ra_a_a_da_
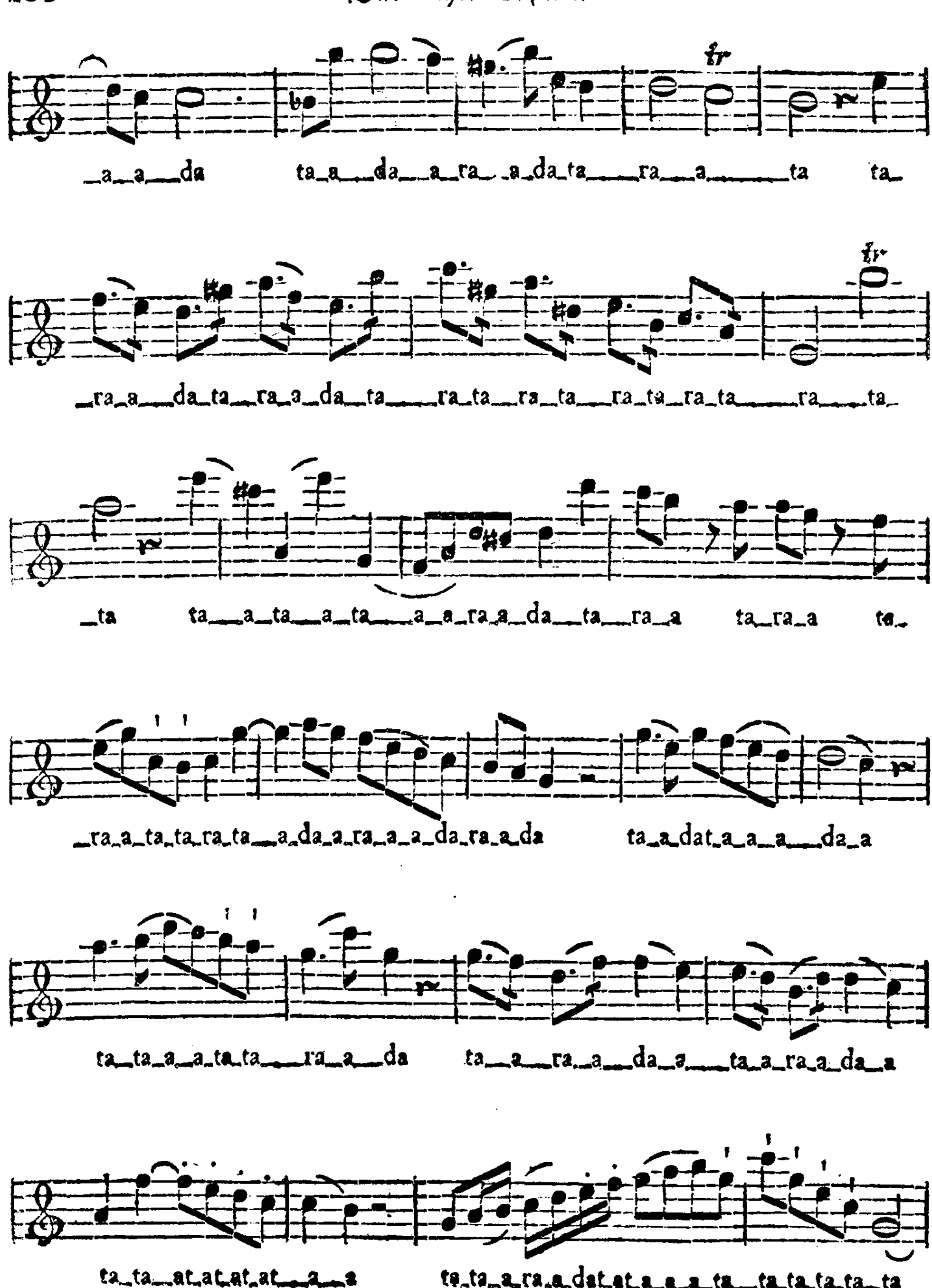

_ra_a_a_da_ra__a_a_da____rat_a_a_a___a_a_a_a__rat_a__a__a____a_a_a_a_
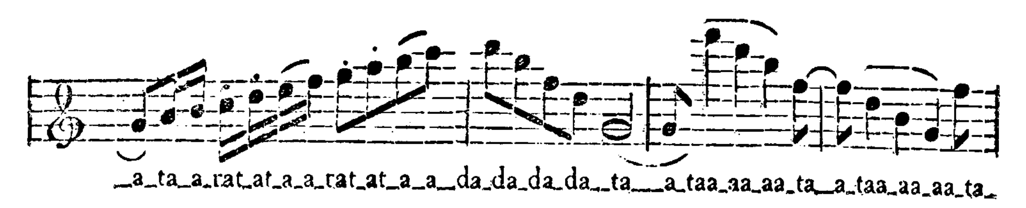

_ra_a__a_da_ra_a_da_a__ra_a_da_a____ra_a_at_at ____a_a_ra_a__da_a_rat_at_
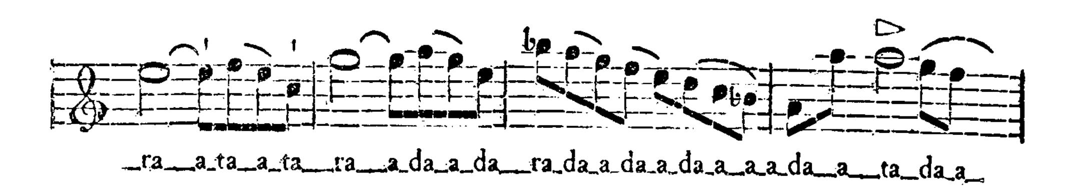

_a_a_ra_a_da_a_rat_at_____a_a_dat_at_a_a_dat_at_____a_a_dat_at__at_at_at_at_


a_a_da_a_da_a_da_a __da_a_dat_at_a_a_dat_at__a_a_ra_a_dat_at_a_a_da_ta_
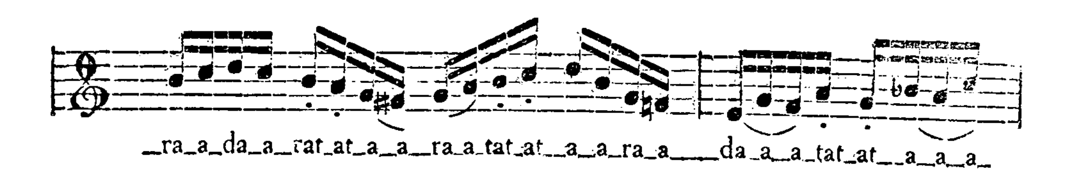

_ra_a_da_ra_ra_ra_ra_a_darat_at_at_a__a_da_ta____a_a___da ta_a_ da__ta_
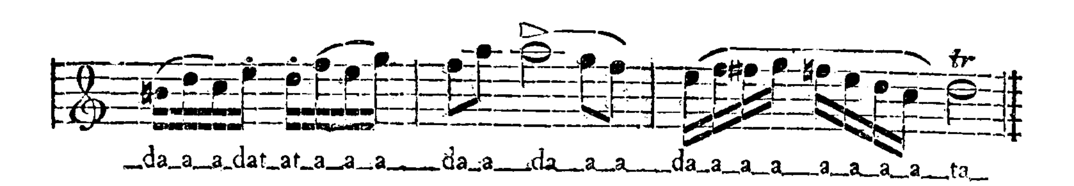

_a_a_da ta_a_da_a_ra_a_da_ta_ra_a_ta ta_
_ra_a_da_ta_ra_a_da_ta_ra_ta_ra_ta_ra_ta_ra_ta_ra_ta_
tr
_ta ta_a_ta_a_ta_a_a_ra_a_da_ta_ra_a ta_ra_a ta_
_ra_a_ta_ta_ra_ta_a_da_a_ra_a_a_da_ra_a_da ta_a_dat_a_a_a_da_a
ta_ta_a_a_ta_ta_ra_a_da ta_a_ra_a_da_a_ta_a_ra_a_da_a
ta_ta_at_at_at_at_a_a ta_ta_a_ra_a_dat_at_a_a_a_ta_ta_ta_ta_ta_ta

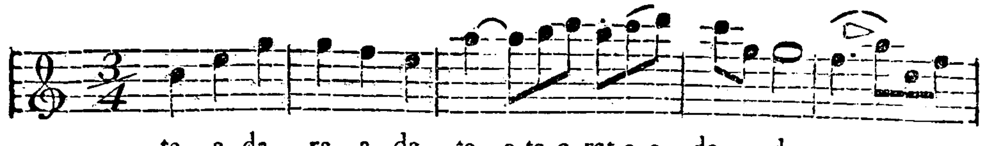

_a_ta_a_rat_at_a_a_rat_at_a_a_da_da_da_da__ta___a_taa_aa_aa_ta__a_taa_aa_aa_ta_
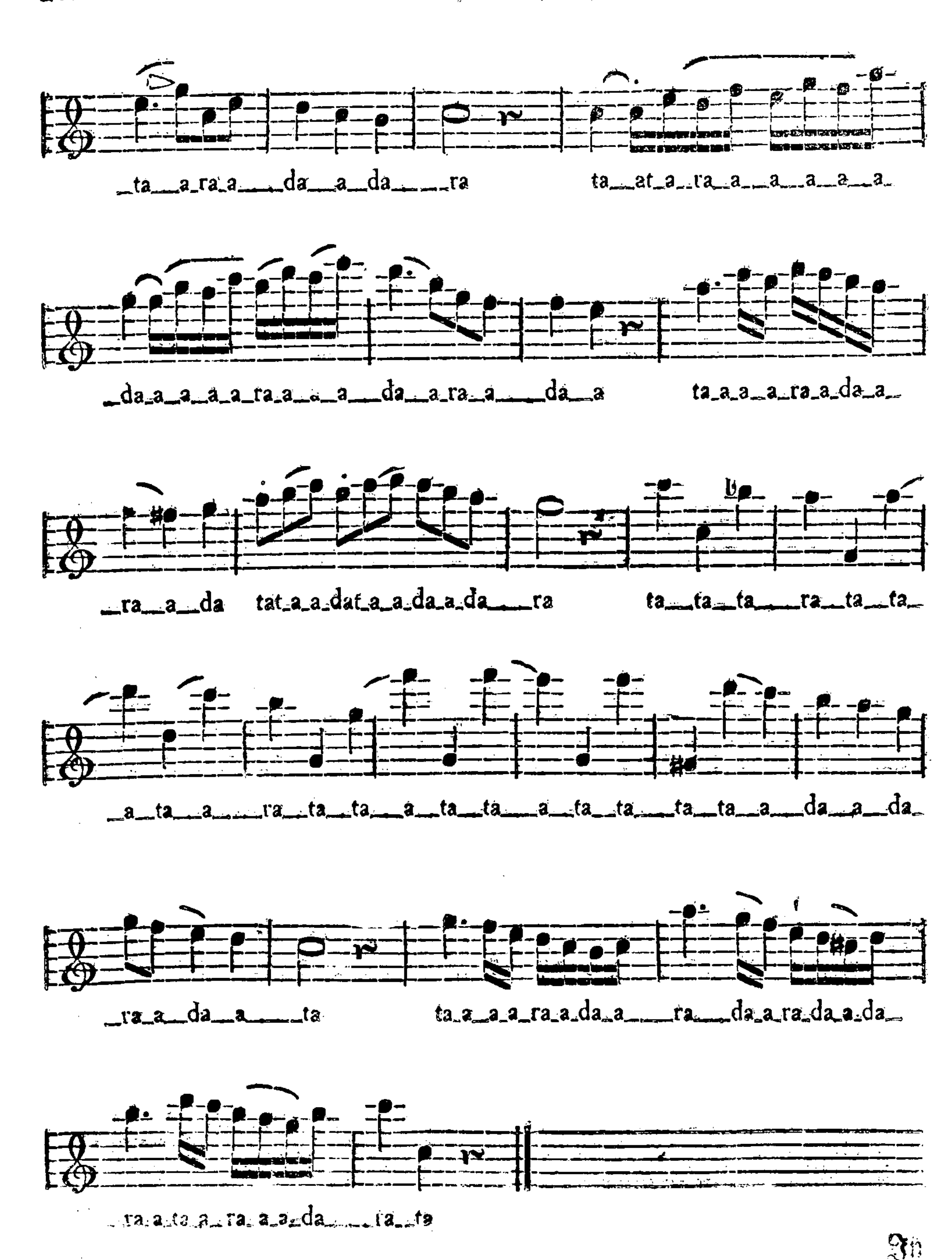

_ra___a_ta__a_ta___ra___a_da_a_da___ra_da_a_da_a_da_a__a_a_da___a___ta__da_a_


_a_a__a__a_ta_ta___ta______ta ta__a__a__a_da_a__a__a_da_a__a__a_da_ra_a_da_a_


_ra_a_da_a__rat_at_a__a__ra_a_tat_at__a__a_ra_a____da_a__a_tat_at__a_a_a_


_da_a_a_dat_at_a__a__a____da_a___da___a__a____da_a__a__a____a__a__a__a__ta_

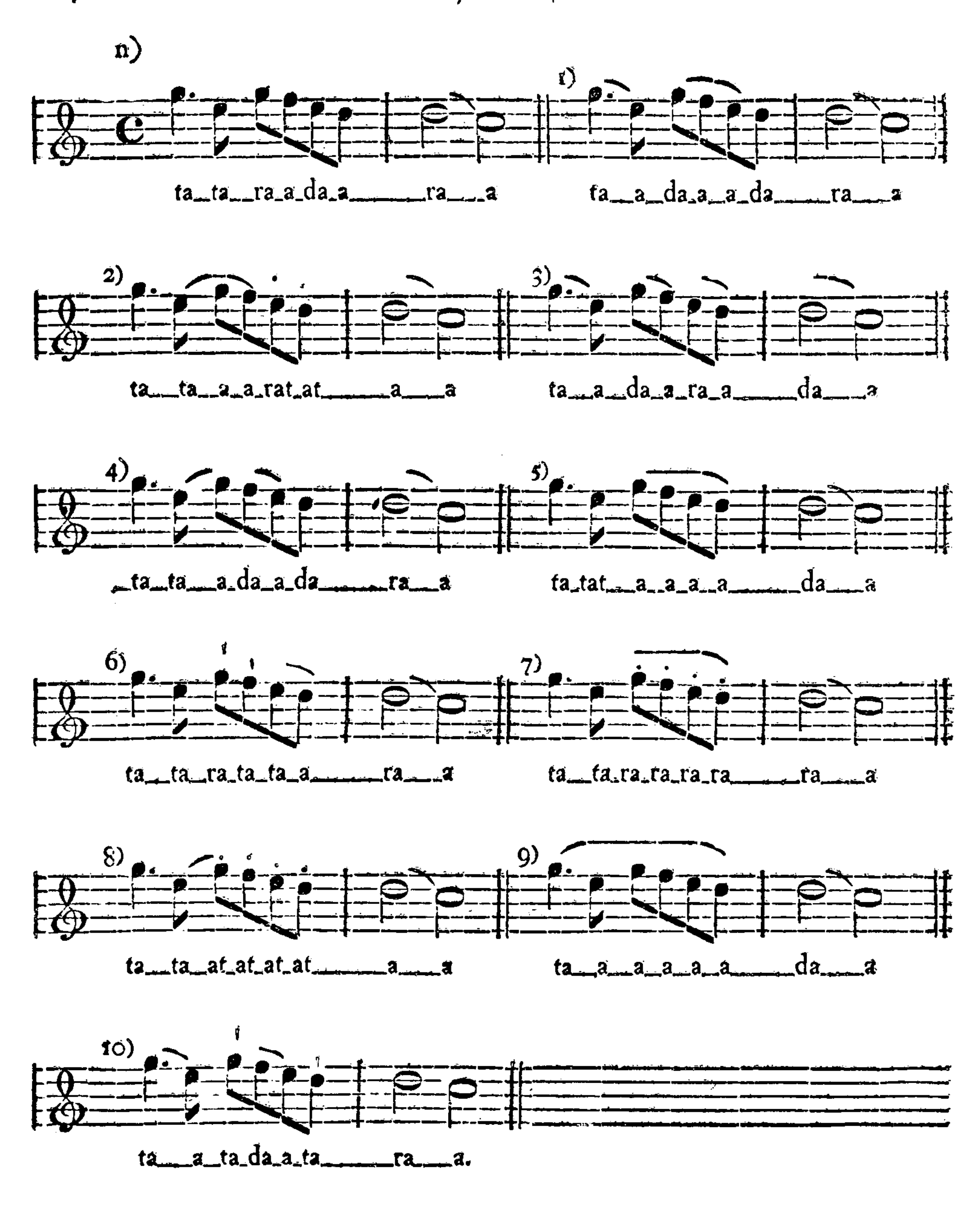

_ta___a_da___ra___a_da ta__a_ta_a_rat_a_a__da_a__da__ta___a_ra_a_


_ta__a_ra_a___da__a__da____ra
ta__at_a_ra_a__a__a__a_
_da_a_a_a_a_ra_a_a_a__da__a_ra_a___da__a
ta_a_a_a_ra_a_da_a_
_ra__a__da
tat_a_a_dat_a_a_da_a_da___ra
ta__ta__ta___ra__ta__ta_
_a_ta__a___ra__ta__ta__a__ta__ta__a__ta__ta___ta__ta__a__da__a__da_
_ra_a__da__a___ta
ta_a_a_a_ra_a_da_a___ra___da_a_ra_da_a_da_
_ra_a_ta_a_ra_a_a_da____ra_ta

In diesem Beyspiel ist beynahe alles verändert; es ist aber nicht meine Meynung, als ob man einen Satz so ganz und gar verändern müsse, denn das hieße ihn verunstalten; sondern ich habe nur zeigen wollen, wie man verändern könne. Auch ist das nicht so gemeynet, als ob man diesen Satz, oder vielmehr diese einzelnen Stellen eben so, und nicht anders verändern könne und müsse, nein! das kann noch auf vielerley Art geschehen, sowohl in den einzelnen Figuren, als in deren Verbindung und im Ganzen; nur muß man dabey das Gefühl, welches in dem Hauptsatze liegt, zu erhalten suchen, dahero ist es gut, daß man nur hier und da, wo man glaubt, daß sich der Sache gemäße Veränderungen anbringen lassen, verändere. Je weniger, je besser; denn je weiter man sich von der Regel entfernet, desto weiter entfernt man sich von dem Sinne des Setzers, und desto weniger erhält man seine Absicht. Es wäre denn, daß der Spieler selbst der Setzer wäre, und er hätte alles ohne Regel gedacht, nun so wird er es auch so spielen. — Man muß immer den guten Sänger vor Augen haben, und dem schönen Vortrage desselben ganz ähnlich zu werden sich bemühen, und nur alsdenn erst die Künsteleyen anzubringen suchen, wo die Stellen für den Sänger nicht mehr singbar sind, sondern nur für das Instrument gehören. Jede unrechte, und am unrechten Orte angebrachte Veränderung schadet dem Ganzen. Wenn man eine Figur oder Passage verändern will, so untersuche man genau, welche Veränderung sich am besten dahin schickt, und dem Hauptgefühl des Setzers entspricht; oder ob sie dieses, nach der Regel gespielt, am besten bewirke; denn jede einzelne Figur macht auch bey jeder Veränderung eine andere Wirkung. Wenn man nun solche verschieden veränderte und verschieden wirkende Figuren an einander setzet, so siehet man leicht, was daraus für ein verworrenes Gefühl und was für widrige Wirkung daraus entstehen müsse. Es ist also nicht genug, daß man nur verändert, weil man es will; die Sache selbst muß es verlangen, oder man thut besser, man bleibt, wie schon so oft gesagt, bey der Regel.

§. 17.

Es sind im vorhergehenden zwar viele einförmige Wiederholungen gemachet worden, welche man mir aber, wenn man die Wichtigkeit der Sache bedenket, hoffentlich verzeihen wird. Eben diese Wichtigkeit der Sache verleitet mich, noch einige einzelne Versuche von Veränderungen über voriges Beyspiel zu machen; und ob ich gleich meine Wahl dabey bestimmen werde, so soll sie doch nicht als Regel angesehen werden, sondern es soll dem Uebenden überlassen bleiben, die Veränderungen nach seinem Gefühl zu wählen, um ein gutes Ganze daraus zu bilden. Man lasse sich die Mühe, die man darauf wendet, nicht verdrießen, sie wird sich gewiß, da ohne diese Kenntniß kein Vortrag vollkommen gut und schön seyn kann, reichlich verinteressiren. Der Anfang unter n)

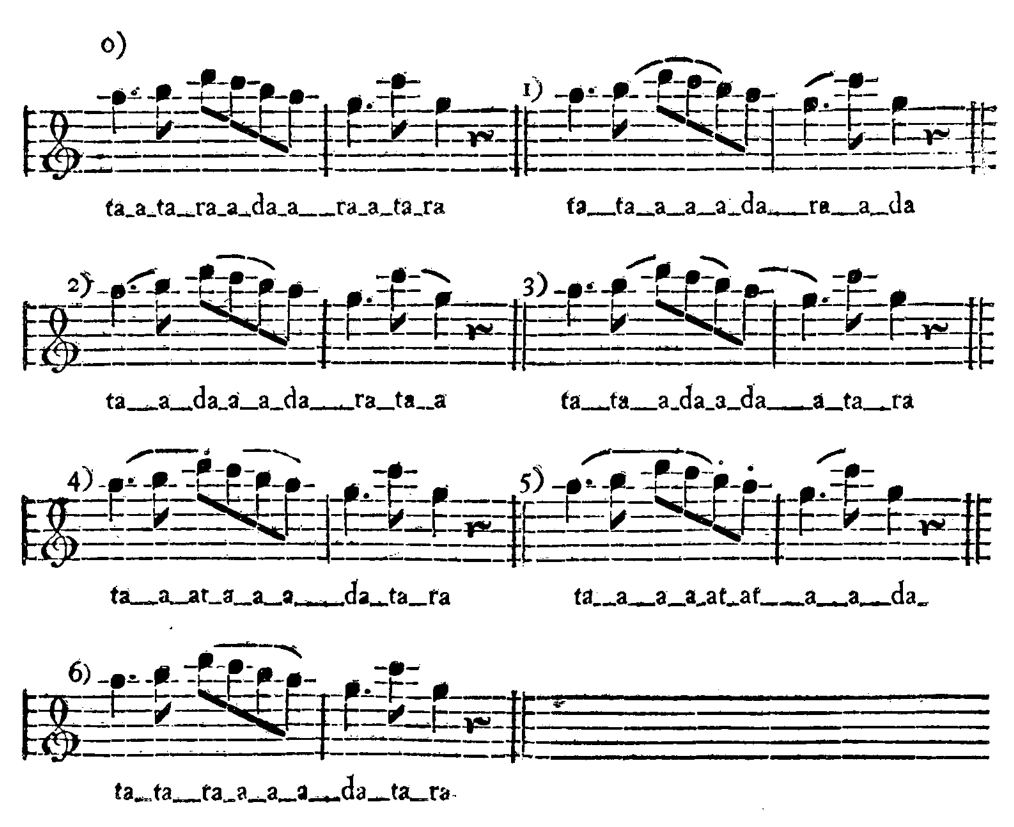


zeiget, wie nach der Regel gespielet werden soll; die übrigen 10 Nummern sind Ausnahmen von der Regel; also zehnerley Veränderungen über eine einzige Stelle;

se; und jede Veränderung machet eine andere Wirkung. Es können wohl deren noch mehrere seyn, aber immer sind ihrer genug, um die verschiedenen Wirkungen aus den verschiedenen Veränderungen erkennen zu können. Wer nun diese Stelle nicht nach der Regel spielen will, der wähle eine dem Gefühl dieser Stelle entsprechende Veränderung. Es ist aber besser, oder vielmehr nothwendig, daß man den Hauptsatz zu Anfange unverändert läßt, um das Gefühl desselben besser und fester zu fassen, und dessen Einfluß auf die folgenden Veränderungen sicherer zu stellen; und nur bey der Wiederholung dergleichen Veränderungen oder Ausnahmen von der Regel anzuwenden sucht.

§. 18.

Wir wollen nun zu den folgenden zwey Takten fortgehen, und ihre Versetzung untersuchen. Erstlich nach der Regel unter o); die darauf folgenden Nummern sind die Ausnahmen dazu;
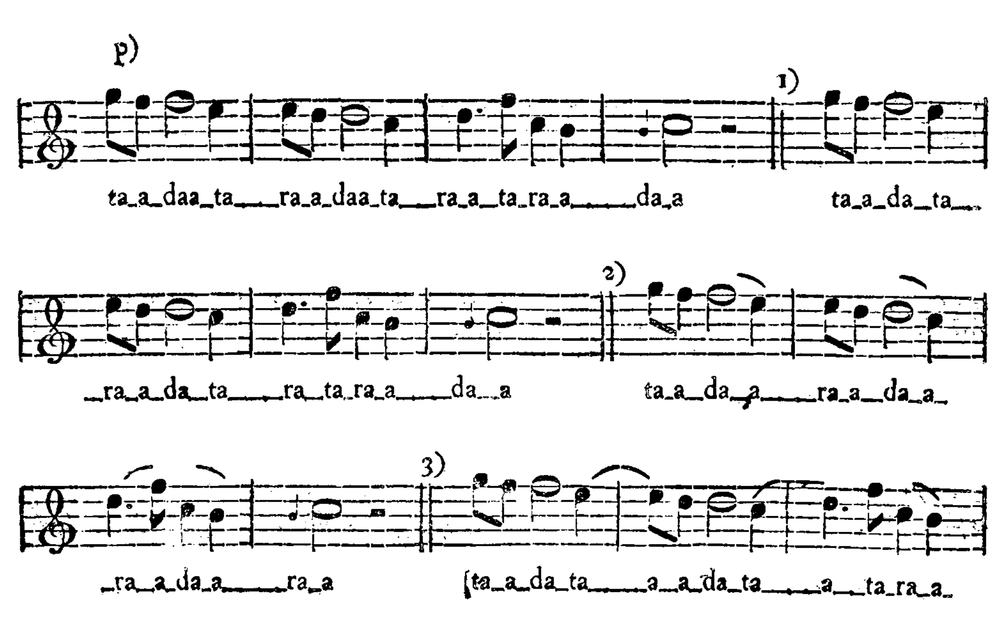


Alle mögliche Veränderungen hieher zu setzen, würde zu weitläuftig seyn; wer sich hierinnen zu üben Lust hat, wird die übrigen von selbst, ohne weitere Hülfe finden, und alsdenn die brauchbarsten und besten auswählen können. Die dem Gesange am angemessensten sind, verdienen den Vorzug.
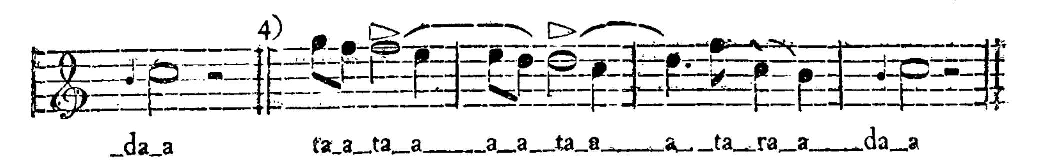
§. 19.

Ob ich gleich im vorhergehenden und auch in diesem Beyspiele zuweilen auf den Punkt hinter der Note a gesetzet habe, so ist es doch nicht meine Meynung, daß dieser Punkt durch das a sehr stark markiret werde; ich habe es nur darum gethan, daß man den Punkt nicht weglassen und absetzen solle, wie ich es zuweilen gehöret habe, sondern daß man sich gewöhne, denselben nebst der Note seine gehörige Zeit auszuhalten; also wird der Punkt nur gehalten, oder doch nur sehr gelinde markiret. So ist es auch mit den Rückungen, wo ich immer unter die Note, die getheilet werden muß, dāā gesetzet habe, so machet man sie doch auch mit da alleine, und hält die Note, so lange sie gilt, ohne die andere Hälfte besonders zu markiren; man müßte es denn sehr gelinde thun. Für den Schüler ist es aber sehr nöthig.

§. 20.

Wir gehen in unsern Versuchen in der Ausnahme weiter. In diesem Beyspiel kömmt der Fall mit der Rückung vor; s. p) nebst den Ausnahmen.
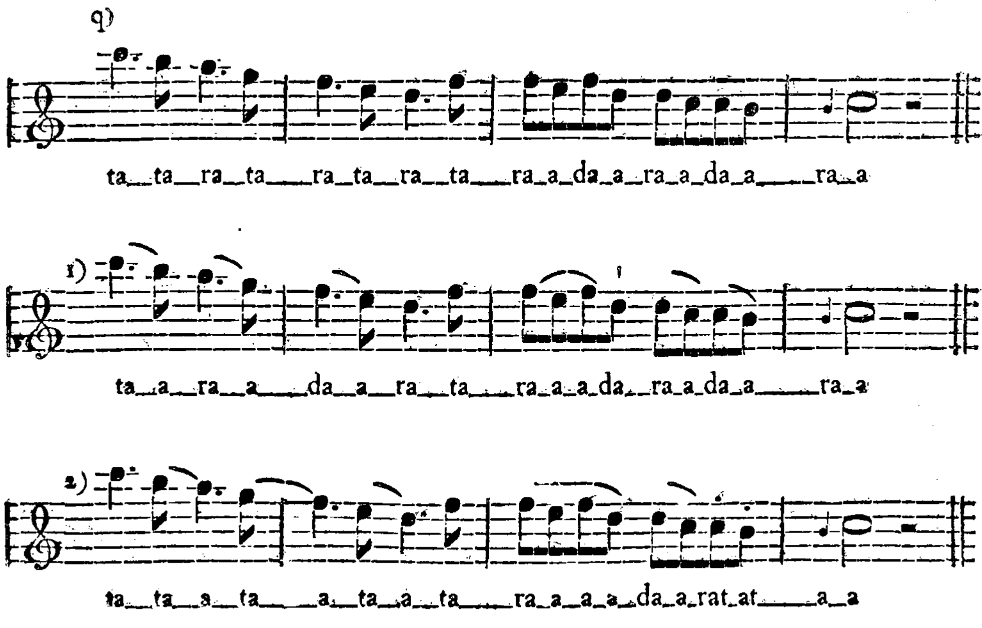




Um der Deutlichkeit willen habe ich auch hier bey diesem Gesange nach der Regel die Rückungen mit daa bezeichnet, aber in der Ausnahme weggelassen, und wird so gespielet, wie schon vorher erinnert worden. Das Zeichen in dem vierten Beyspiel der Ausnahme, das über den rückenden Noten stehet und wie ein Keil gestaltet ist, wird nach seiner Stärke und Schwäche behandelt; wo die Stärke ist, spielet man stark und der Ton verliehret sich nach der Schwäche zu. An seinem Orte mehr hiervon.

§. 21.
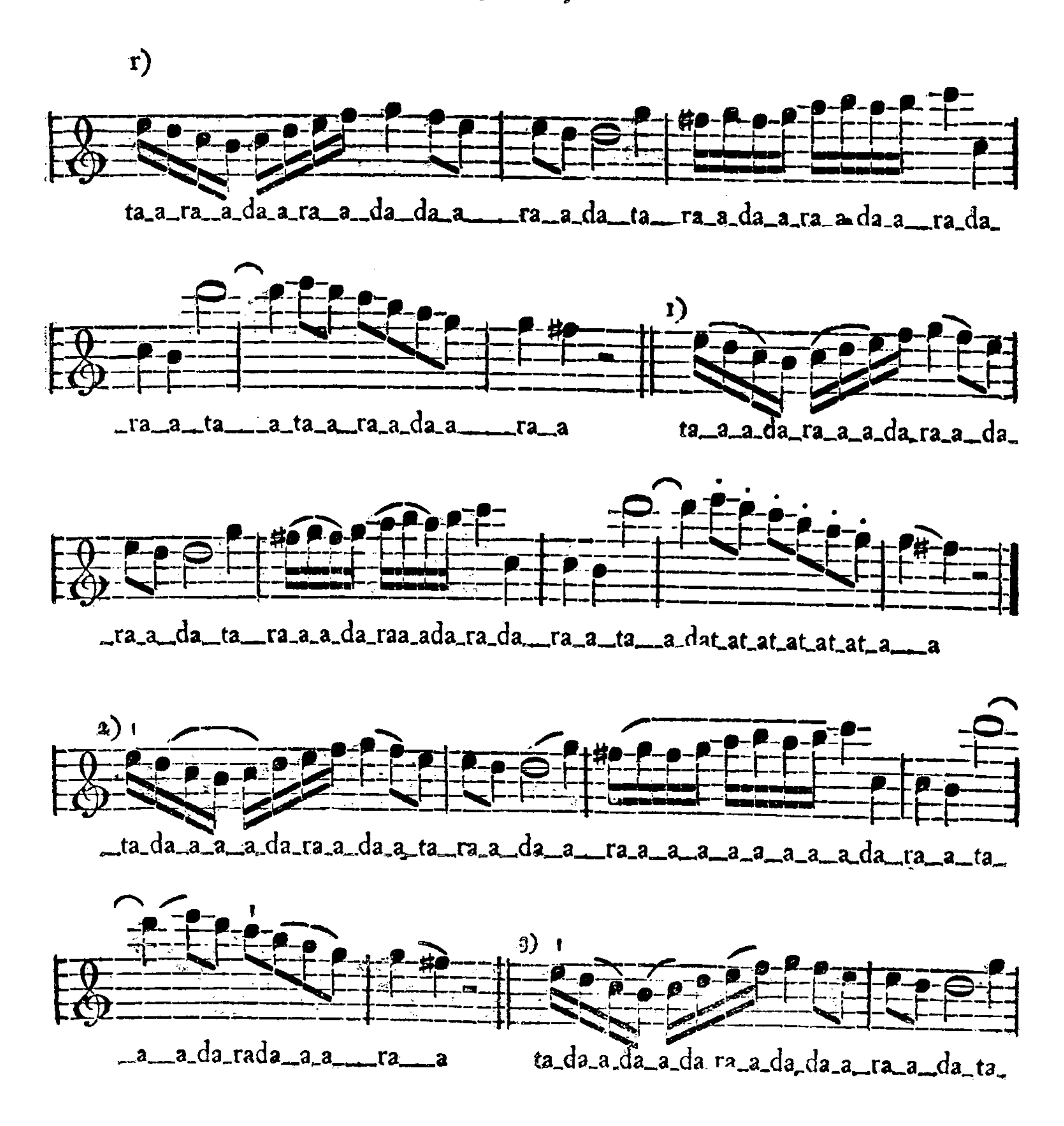
Dieses folgende Beyspiel hat wieder mit Punkten begleitete Noten, und hätte allenfalls wegbleiben können, weil schon im vorhergehenden davon geredet worden ist; aber um die Folge des Gesanges nicht zu trennen, und um des bessern Fassens willen, nehmen wir es mit; s. q) nebst zwey Veränderungen.
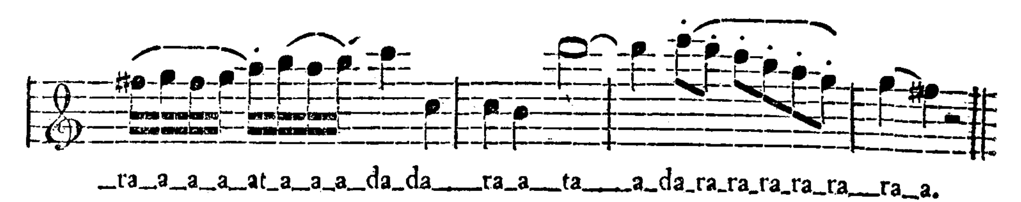


Wegen der Punkte erinnere ich nur noch, daß sie hier, als bey geschwinden Noten, gar nicht markiret, sondern nur bloß gehalten werden; das übrige ist schon alles im vorhergehenden gesaget worden.

§. 22.

Nun kommen der Ordnung nach folgende Stellen an die Reihe; s. bey r) die Regel mit drey Veränderungen oder Ausnahmen.





Ich habe hier wieder nur einige Ausnahmen oder Veränderungen hergesetzt, weil man sich selbst deren so viel machen kann, als man will. Man darf nur aus diesen allen zusammen setzen, was man schicklich findet, so bekömmt man immer mehrere. Nun weiter zu s). In dieser Stelle sind schon forne in dem Beyspiel einige Figuren von dem Componisten als Ausnahme bezeichnet, ich zähle sie dahero nicht unter die Regel, sondern die unter s) stehende Stelle ist die Regel dazu; die übrigen gehören wieder unter die Ausnahme.

s)

_ta_ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a___ra_a_da_a__ta____a_ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_

_ra_a_da_a__ta_____ta_a__da__ta

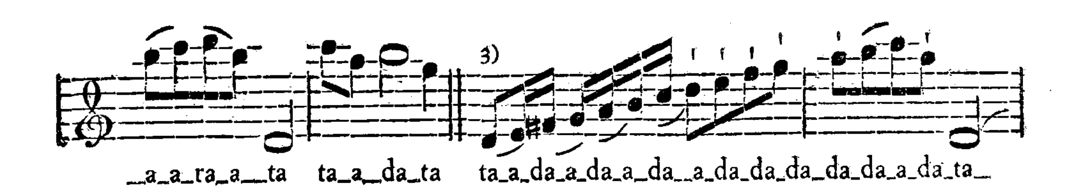
1)
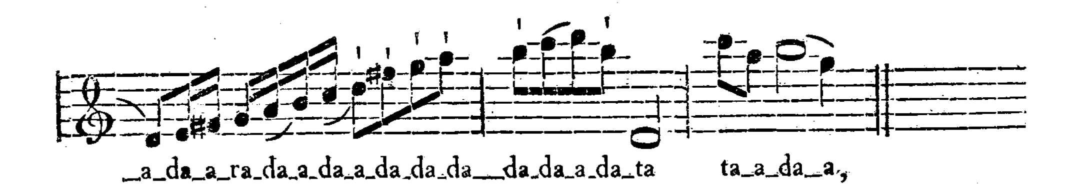
ta_da_a__ra_a_da_a_rat_at_at_at_

_at_at_a_a_ta____a_da_a_ra_a_ta_a_rat_at_at_at_at_at_a_a__ta____ta_a___da_ta_
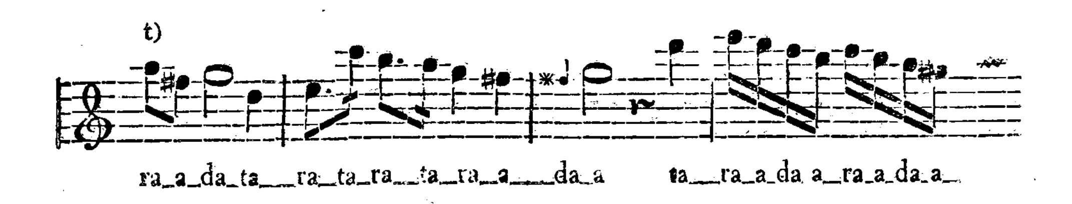
2)
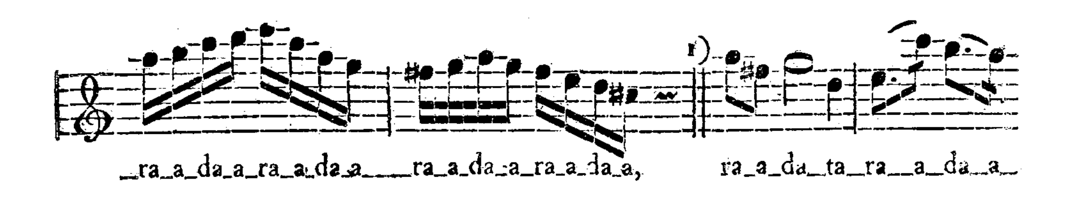
ta_a_ta_ra_a_a_a_at_at_at_at_a_a_ra_a_ta_____a_da_a_ra_a_a_a_at_at_at_at_
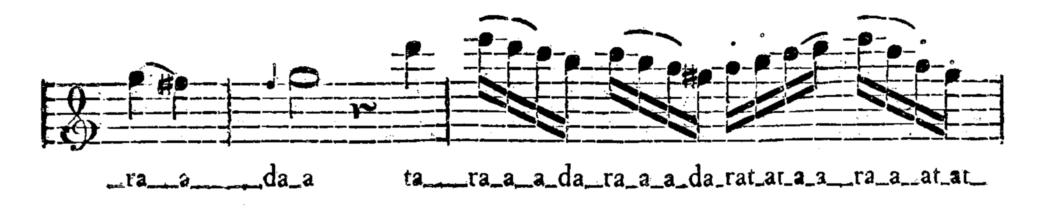




Die darauf folgende Stelle unter t) hat nebst ihren dreyen Veränderungen nichts, was nicht schon da gewesen wäre, oder doch Aehnlichkeit mit dem vorigen hätte.
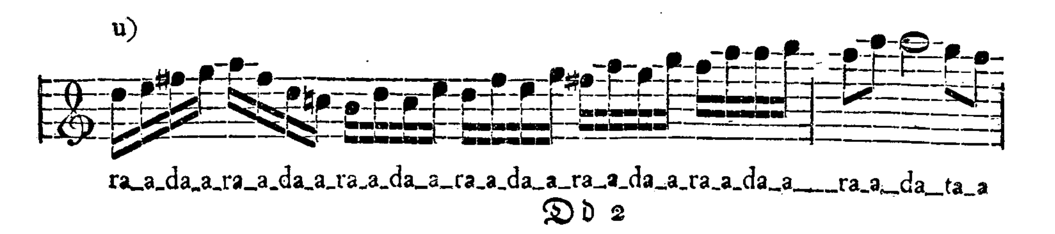






_a_a_a_a_ a_a_at_at 2) ra_a_a_ta_._a_ta_a_ta_a_da_,ra_a ta_
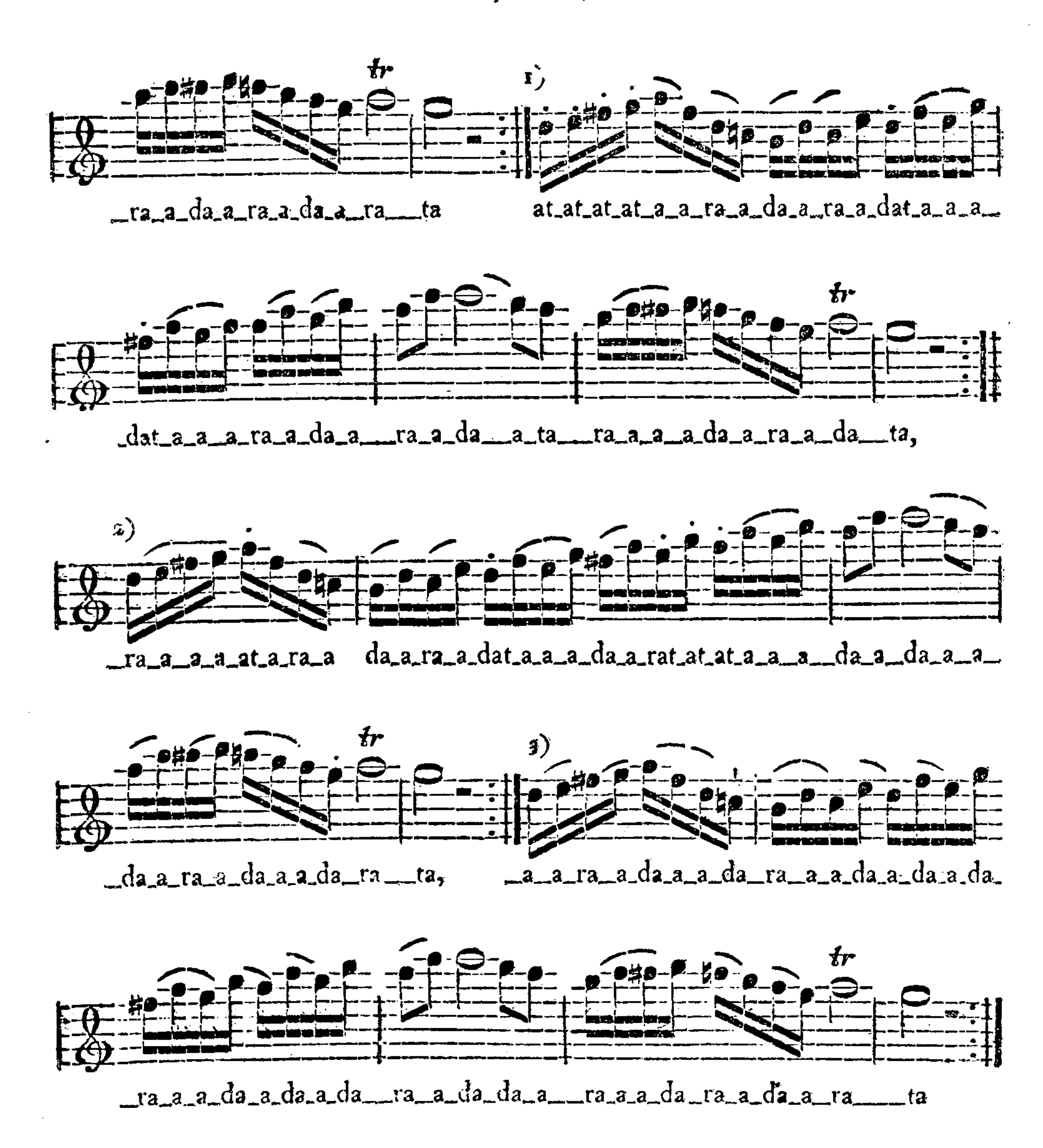
_ra_a_a_a_at_at_at_at_a_a_a_a_at_at_at_at___a_a_a_da_ra_a_a_da,

3) ra_a_da_a_ra_ta_a_ta_ra_da_ra_a ta_ra_a_a_a_at_a_ra_a_

_da_a_ra_a_at_a_ra_a_da_a_ra_a_dat_at_at_at

Ich gehe dahero gleich weiter zu u), wobey wieder dreyerley Ausnahmen oder Veränderungen sind.



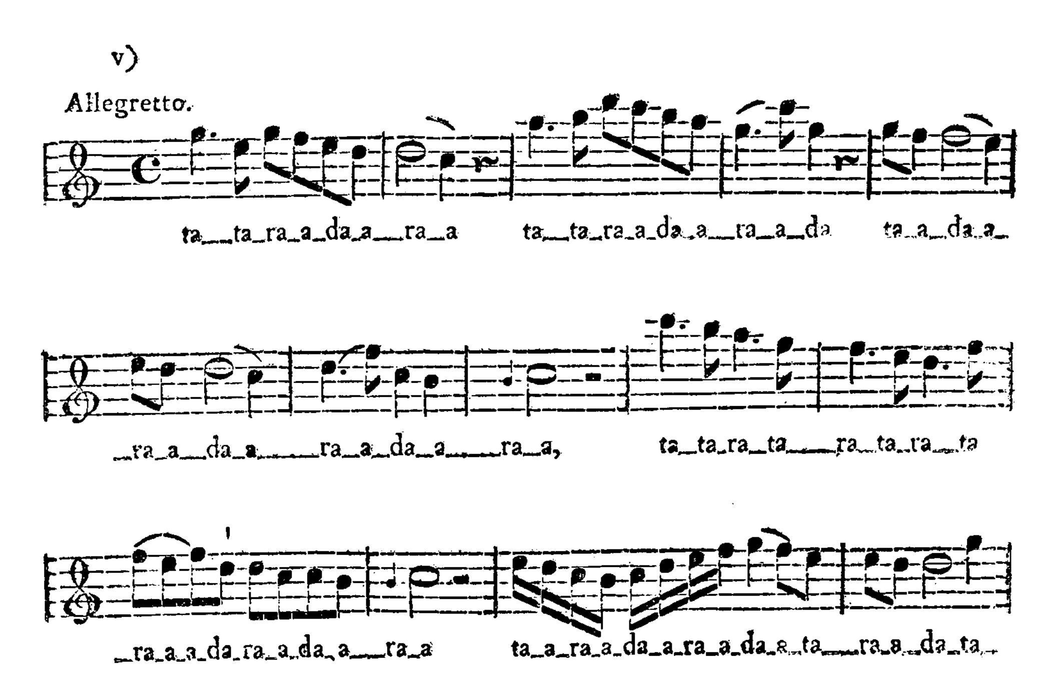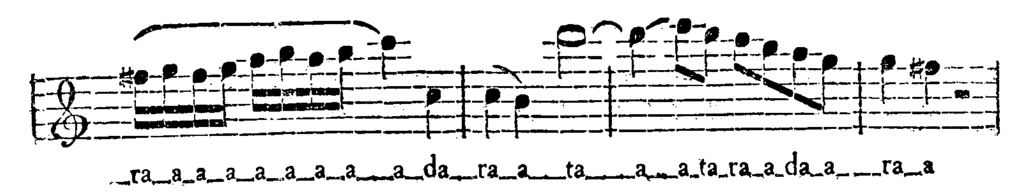


Um nun nicht gar zu weitläuftig zu werden, schließe ich hier mit diesen Versuchen der Ausnahmen von der Regel. Ich glaube gewiß, daß sie hinlänglich seyn werden, den Suchenden auf den rechten Weg zu führen. Punkte und Striche über den Noten unterscheide man genau; die Striche werden lang, die Punkte aber kurz gemacht, wie man aus der darunter stehenden Sprache sehen kann;
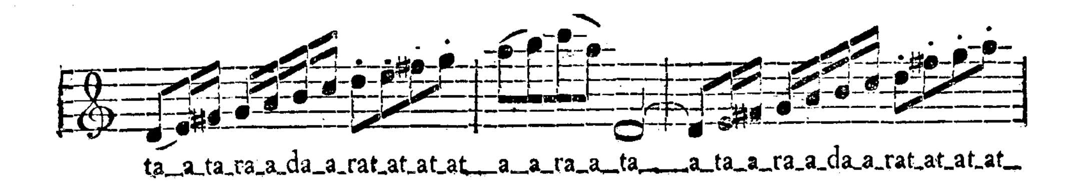
kann; also nicht auf die gewöhnliche Art, wo Striche und Punkte für eines genommen werden. Dem äußern Ansehen nach scheinen diese Veränderungen zwar viel Aehnlichkeit mit einander zu haben, aber ihre innere Wirkung ist verschieden. Ein jeder suche nun selbst nach seinem eigenen Gefühl, den Weg habe ich gewiesen, aber man suche nur immer die rechten, und dem Innhalte der Sache angemessensten Veränderungen, sonst schadet man dem Ganzen.
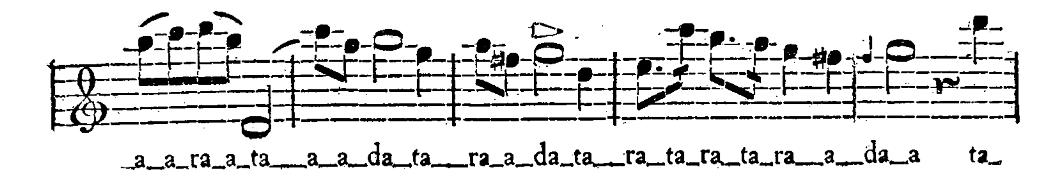
§. 23.
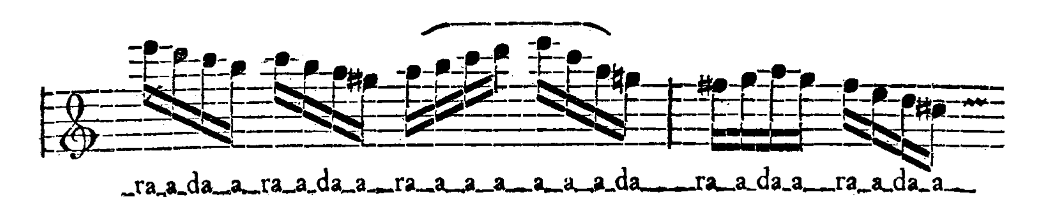
Da nicht zu viel von dieser Sache gesaget werden kann, so will ich noch einen Versuch über vorhergegangenes Beyspiel machen, und zeigen, wie man Regel und Ausnahme mit einander verbinden, und ein brauchbares Ganze daraus machen kann. Alles freylich nach meinem Gefühl; wer anders fühlt, machet es anders, aber nur so, daß man auch verstehet, was es seyn soll. Ich nehme nur den Theil, zu welchem die vorhergehenden Ausnahmen oder Veränderungen gemachet worden sind. Den andern Theil wird der Studirende nach genauer Prüfung vorhergegangener Regeln und deren richtigen Anwendung schon selbst einzurichten im Stande seyn. Man sehe hierüber das Beyspiel unter v)
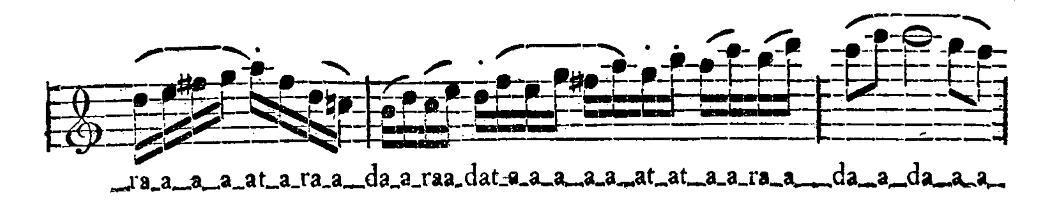


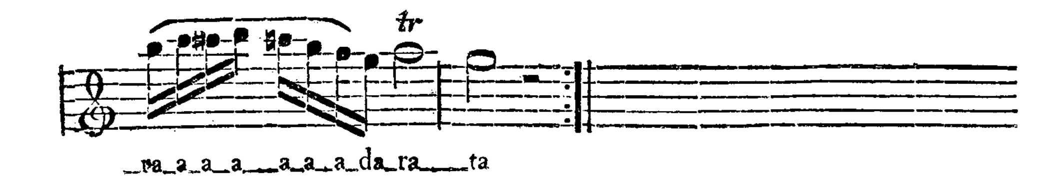

_ra_a_a_a_a_a_a_a__a_da_ra_a_ta__a_a_ta_ra_a_da_a__ra_a


ta_a_ta_ra_a_da_a_rat_at_at_at__a_a_ra_a_ta___a_ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at_


_a_a_ra_a_ta__a_a_da_ta__ra_a_da_ta__ra_ta_ra_ta_ra__a__da_a ta_


_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_a_a_a_a_a_da___ra_a_da_a__ra_a_da_a_


_ra_a_a_a_at_a_ra_a_da_a_raa_dat_a_a_a_a_a_at_at_a_a_ra_a__da_a_da_a_a_


tr
_ra_a_a_a__a_a_a_da_ra__ta

Dieses wäre nun aus vorhergehenden zusammen genommen ein kleiner Versuch, aus welchem man deutlich genug sehen kann, wie man verfahren müsse, wenn Ordnung in dem Vortrage seyn soll. Ordnung in dem Vortrage, die man doch so selten höret, kann ein Stück so sehr heben, als der Mangel desselben es niederschlägt. Man sehe also ja dieses Capitel nicht für gar zu geringe an, und gehe nur etwa leicht drüber hin, als über eine Sache, die keiner genauern Betrachtung werth; man glaube ja nicht, wenn man es nicht gleich beym ersten Blick einsiehet und fasset, daß es Pedanterey sey; o nein! es hat wahrhaftig seinen großen Werth; dahero lese man es oft durch. Lange und viele Erfahrung hat mich gelehret, so zu handeln, und ich bin nur erst durch viele Mühe und Fleiß auf diesen Weg, welchen ich für den rechten erkenne, gekommen.

§. 24.

Man hat beynahe auf jedem Instrumente eine gewisse Behandlung festgesetzt, nur auf der Flöte noch nicht; denn alles, was etwan schon davon gesaget worden, sind nur einzelne Stücke, ist nichts Ganzes, folglich auch nicht hinlänglich, eine gewisse festgesetzte Behandlung auf diesem Instrumente zu erlangen. Ich habe mich bemühet, die Einrichtung so zu machen, daß sie auf alles passet, auf alles anwendbar ist, die Fälle mögen seyn wie sie wollen; kurz, daß sie ein Ganzes ist. Man halte sich nur streng an die Regel, und verändere nicht eher, als biß man gewiß überzeuget ist, daß dadurch das Ganze verbessert werde. Ich habe zwar viel von diesem Mittel, von der rechten Sprache auf der Flöte gesagt, aber es ist mir immer als ob ich noch zu wenig gesaget hätte, und daß man mich nicht ganz verstehen würde. Ich weiß, daß es denenjenigen, die gar keine Kenntniß von dieser Sache haben, und deren es viele giebt, lächerlich vorkömmt, wenn man ihnen saget, sie müßten beym Blasen auf der Flöte sprechen, sie können sich keinen Begriff davon machen, halten es dahero für Possen, weil sie glauben, sie richten eben das aus, wenn sie die Zunge im Maule stille liegen lassen, wie ein Stücke Holz, und dahin leyern, wie eine Sackpfeife, oder geben zuweilen einer Note einen Stoß mit der Zunge, wie sie sich auszudrücken pflegen, und damit meynen sie alles ausgerichtet zu haben. Wie leichte wäre das Flötenspielen, wenn dieses angienge! Der Violonist käme auch besser und leichter davon, denn er dürfte keinen Bogen studiren, sondern zöge ihn nur so lang er wäre sachte herunter, kehrete gelegentlich um, und schöbe ihn auch sachte wieder hinauf. Wäre das nicht das nehmliche als bey der Flöte, wo man die Zunge nicht brauchte, sondern den Wind so hingehen ließe, ohne ihn zu bewegen und gehörig zu richten? Ich habe davon anderwärts schon geredet. Noch keiner hat meines Wissens, die Sprache für die Flöte so deutlich und so sehr aufs Ganze passend, abgehandelt, als ich hier gethan habe, man untersuche mit Fleiß, stu-

dire sie genau, und man wird finden, daß ich die Wahrheit gesaget habe, und keiner, der es thut, wird umsonst arbeiten, und einem jeden wird seine Mühe reichlich belohnet werden, wenn er es nur ohne Vorurtheil thut. Aber freylich gehöret lange Zeit und viel Gedult dazu. Wer auf der Flöte ohne die rechte Sprache spielet, spielet ohne Ordnung, und ohne Ordnung wird allemahl ein schlechter Vortrag und eine schlechte Wirkung hervorgebracht. Dahero spreche man deutlich, ordentlich und mit Nachdruck, so wird man auch verstanden werden, und seinen Zweck gewiß erreichen. Im folgenden Capitel mehr davon.



Das neunte Capitel.

Von dem Mittel, geschwinde und sehr geschwinde Passagen deutlich und rund vorzutragen; welches auch, obgleich uneigentlich, die Doppelzunge genennet wird.

§. 1.

Ueber diese Art der Sprache auf der Flöte, ist schon viel Streitens gewesen, einige nehmen sie an, andere verwerfen sie, aber gewiß ohne genugsame Einsicht und Gründe. Die erstern sagen: man könne ohne diese Sprache keine geschwinden Passagen deutlich und rund hervorbringen; die andern aber behaupten das Gegentheil. In der Folge wollen wir untersuchen, wer Recht hat. Quanz ist der erste, der öffentlich davon geschrieben hat, da aber die wenigsten nach seiner Anweisung diese Sprache haben lernen, und sie alsdenn gehörig anwenden können, so haben sie dieselbe als ein überflüssig Ding, aber gewiß zu voreilig, verworfen, und sich ohne sie, so gut sie gekonnt, beholfen. Daß sie wenige recht haben machen lernen, ist gewiß, ob aber nun der Fehler an dem Lehrer, oder Lehrling, oder an beyden zugleich lieget, wird sich am Ende beurtheilen lassen.

§. 2.

Obgleich Quanz der Erste war, der diese Sprache öffentlich bekannt machte, so glaube ich doch nicht, daß er der Erste, wenigstens nicht alleine, gewesen ist, der sie erfunden hat. Ich bin in Ansehung des Gebrauchs der Zunge lange im Finstern herumgetappet; so gerne ich darinnen zur Gewißheit gewesen wäre,

so

so konnte ich doch keinen Menschen finden, der mir geholfen, und mich auf den rechten Weg gebracht hätte; ich fühlte deutlich, daß hier gewisse Mittel seyn müßten, die als ohnentbehrliche Hülfe, wie bey der einfachen Zunge, zum deutlichen Vortrag geschwinder Passagen nöthig wären, und daß man nicht mit stillliegender Zunge die Noten nur bloß daher leyern müßte und könnte.

§. 3.

Damahls war Quanz mit seinem Buche noch nicht ans Licht getreten. Immer den guten Sänger als Muster in Gedanken, suchte ich eine Bewegung der Zunge, die mir die laufenden, springenden und harfenähnlichen geschwinden Passagen eben so deutlich, rund und rollend lieferte, als der gute Sänger die ihm möglichen Passagen macht. Ich rede hier vom guten und meisterhaften Sänger, oder Sängerin, denn nicht ein jeder kann als Muster angenommen werden, ob er gleich ein guter Sänger seyn kann; zwischen gut und gut ist hier noch immer ein großer Unterschied. Die erstern sind zwar sehr selten, aber desto mehr sind sie zu suchen; z. B. in dem schönen und langsamen Gesange und eindringenden Vortrage, ein Concialini in Berlin; und in dem geschwinden und künstlichen Gesange und der höchstreinen Intonation, die so sehr und mit Recht berühmte Mara; ob sie gleich auch einen langsamen Satz schön vorzutragen im Stande ist, so übertrifft doch ihr Vortrag im geschwinden und künstlichen Gesange jenen. Es sind deren wohl noch mehrere, aber ich nenne nur diese beyden, weil ich sie genau kenne. Es ist in der That zu verwundern, daß es dieses Frauenzimmer ohne alle Anweisung so erstaunend hoch in dieser Kunst gebracht hat. Ein deutliches Beyspiel, daß der gute Sänger, oder die gute Sängerin, wenn die Natur das nöthige darzu hergegeben hat, und sich nur zuweilen Gelegenheit findet, ein gutes Muster zu hören, sich ganz aus sich selber bildet. Ich habe schon mehr dergleichen Beyspiele erlebet, und daß hier bloß ein trockner mechanischer Unterricht gar nichts nützet, sondern ganz wegfällt. Wer einen guten Sänger oder eine gute Sängerin bilden will, muß selbst ein guter Sänger seyn. Ich habe das Glück gehabt, fünf Jahre lang in einem Orchester mit ihr zu musiciren, und bin sehr oft bey ihren Privatübungen gegenwärtig gewesen, wo ich denn gesehen und erfahren habe, daß sie sich ganz aus sich selbst bildete, und durch Erfahrung und das Hören guter Muster das wurde, was sie jetzt ist, und wodurch sie die Welt in Erstaunen setzt. Bloß in der Harmonie hatte sie einige Zeit bey dem nunmehr verstorbenen Löhlein Unterricht; im Singen aber gar keinen. — Man verzeihe diese kleine Abweichung, ich war es der Wahrheit und ihren Verdiensten schuldig. — Nun wieder auf unsere Sache zu kommen. Durch vieles Suchen fand ich, daß bey Bewegung der Zunge, als ich den Wind damit zu regieren mich bemühete, eine Art von Sylben oder Wort, wie bey der einfachen Zunge, entstand; um also stets gewiß zu seyn, und es einem Lehrlinge deutlich und

begreiflich machen zu können, erfand ich zu jeder Passage ein schickliches Wort. Diese mehrten sich endlich so, daß ich deren schon einige hundert hatte; da ich aber fand, daß sie sehr viel Aehnlichkeit mit einander hatten, so suchte ich sie nach und nach zusammen zu ziehen, und ihrer immer weniger zu machen. Nun hatte ich deren etwa noch achte, davon das Hauptwort in gleichen Noten tar'll, welches zwey Noten gab, und in Triolen tar'llda war; wenn aber zwey Triolen auf einander folgten, so sprach ich, tar'lldarar'llda, u. s. f. Indem ich mich nun so damit beschäftigte, eine Festigkeit und Gewißheit darinnen zu erlangen, erschien Quanz mit seinem Buche, der in dieser Art Sprache, tid'll, und in Triolen, tid'lldi hatte, welches eigentlich mit dem meinigen einerley Wirkung machte, wenn ich das i wegnehme, denn ich hatte an dessen Stelle a, welches ich auch noch thue, und das a dem i vorziehe, weil jenes, wie schon gesagt, den Ton voller macht. Wenn man nun statt i, a nimmt, so wird die Aehnlichkeit noch sichtbarer, als: tad'll, tad'llda, und meines hieß tar'll, tar'llda: bey der Ausübung wird man finden, wenn man nehmlich beyde recht zu machen im Stande ist, daß sie ganz gleiche Wirkung machen. Da nun zwey Personen, die nichts von einander wußten, einander nicht kannten, so viel Aehnliches bey dieser Erfindung hatten, so ist es ein Beweiß, daß diese Sprache in der Natur der Sache gegründet seyn müsse.

§. 4.

Da aber das r, welches in meiner Sprache für die Flöte, und bey der Wiederholung des Worts bey Triolen vorkömmt, nicht von jedem gehörig, nehmlich mit der Spitze der Zunge, gesprochen werden kann, denn es giebt viele, die es im Halße sprechen, und da macht es keine Wirkung, so habe ich lieber statt dessen das d zu gebrauchen, anrathen wollen. Freylich ist es ein großer Verlust für einen Flötenspieler, wenn er das r nicht gehörig, nehmlich mit der Spitze der Zunge sprechen kann, denn es kömmt überall, sowohl in der einfachen als Doppelzunge vor; wer es nun aber nicht hat, der nimmt, wie eben gesagt, an dessen statt das d, und suchet es so gelinde als möglich auszudrücken, damit es der Wirkung des r gleich komme.

§. 5.

Wir nehmen also tid'll, oder wer es mit mir halten will, tad'll. Es wird freylich nicht ganz a, es behält etwas vom o, man bemühe sich aber dem a so nahe zu kommen als möglich, denn es hat großen Einfluß auf den Ton; i giebt einen spitzigen, a einen vollen Ton.

Die Anwendung dieser Sprache findet nur bey geschwinden und sehr geschwinden Passagen statt; sie ist also ein Hülfsmittel, geschwinde und sehr

geschwin-

geschwinde Passagen rund, deutlich und rollend vorzutragen, das auf keine andere Weise möglich ist, und da erst anfängt, wo die einfache Zunge nicht mehr fort kann. Das, was noch mit der einfachen Zunge zu machen möglich ist, mache man ja nicht mit der Doppelzunge, es macht eine höchst elende Wirkung. Es ist ein großer Fehler von denen Flötenspielern, welche, da sie die eigentliche Absicht und den eigentlichen Gebrauch der sogenannten Doppelzunge nicht wissen, dieselbe bey allen Sätzen und Bewegungen zu gebrauchen suchen, und dadurch bey langsamer Bewegung einen elenden und schlumprichten Vortrag bewirken, und sie auf diese Art in Mißcredit gesetzet haben und noch setzen.
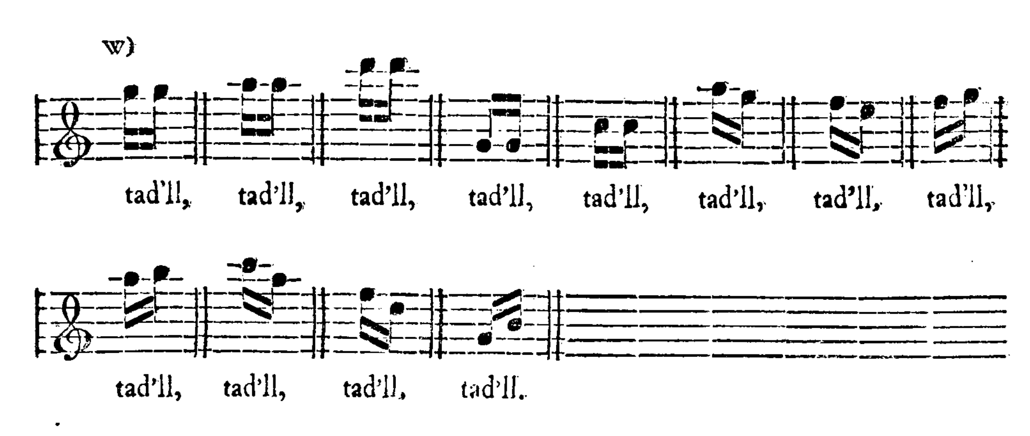
§. 6.

Hat man diese Sprache ganz in seiner Gewalt, und wendet sie, wie oben gesagt, gehörigen Orts an, so ist es ein Vergnügen, die damit gemachten Passagen zu hören, wie alles so deutlich rollt und läuft. Freylich erfordert es sehr viele und lange Uebung, ehe man ganz Meister davon wird; und ehe man sie sich ganz eigen gemacht hat, rücke man nicht damit heraus, man thut sich sonst Schaden. Ich habe viel Streit und Krieg deswegen gehabt; manche meynten, man könne alles ohne diese Sprache machen, aber wenn es zum Treffen kam, da fand man, daß es nicht möglich war, und niemahls möglich seyn kann. Nur wenige habe ich gefunden, die sie recht machen konnten; bey den meisten kamen die damit gemachten Passagen höckerig, polternd und undeutlich heraus, wie es mir eine lange Zeit auch selbst ergangen ist, ehe ich hinter den rechten Vortheil gekommen bin, denn ich hatte keinen Menschen, der es verstand, und den ich hätte um Rath fragen können, ich mußte mir selber helfen. Keinen habe ich sie besser machen hören, als den jungen blinden Dulon, dessen mechanisches Spiel überhaupt seines gleichen suchet. Ich werde im folgenden alle Vortheile und alles dazu gehörige, wie ich es durch eine lange und vieljährige Uebung und Erfahrung befunden, treulich melden, und aufrichtig anzeigen, daß man sich, wenn man sie nur erst in seiner Gewalt hat, gewiß herzlich darüber freuen wird, ihre Feinde mögen deswegen sagen was sie wollen. Nun zur Sache.

§. 7.

Also tad'll giebt zwey gleiche Noten; die zweyte Sylbe d'll, so in die Flöte zu sprechen, daß sie einen eben so hellen Ton als die erste Sylbe giebt, ist schwer. Ich will versuchen, ob ich es deutlich und begreiflich machen kann, denn dieses d'll machet dem Anfänger immer am meisten zu schaffen, und ist schuld daran, daß bey vielen diese Sprache nicht die gehörige Wirkung thun will; und ist schuld daran, daß man sie, wenn sie nicht nach Wunsche gelingen will, gar verwirft. Aber man übereile sich nicht, und untersuche folgendes genau. Wenn man da

gesaget hat, so setze man, indem das ta noch klinget, (denn dieses muß so lange fort klingen, biß man die zweyte Sylbe spricht,) die Spitze der Zunge, die etwas krumm gemacht seyn muß, an den Gaumen, und drücke, indem man d'll spricht, den Wind, welcher durch die an den Gaumen angesetzte und krumm gemachte Zunge aufgehalten wurde, und indem die Spitze der Zunge an dem Gaumen stehen bleibet, auf beyden Seiten hervor; dieses giebt die zweyte Note. Der Druck muß aber Kraft haben, damit der Wind vor und ins Instrument kömmt, sonst klinget es nicht, und man höret nur das ta klingen, und das d'll nicht. Man übe dahero dieses auf zwey gleichen und auf einer Linie oder auf einem Zwischenraum stehenden Noten, so lange, biß sie beyde gleich deutlich zu hören sind; alsdenn übe man es auch auf zwey, eine Stufe steigenden oder fallenden, und endlich auf zwey aus größern Intervallen bestehenden Noten; s. w)

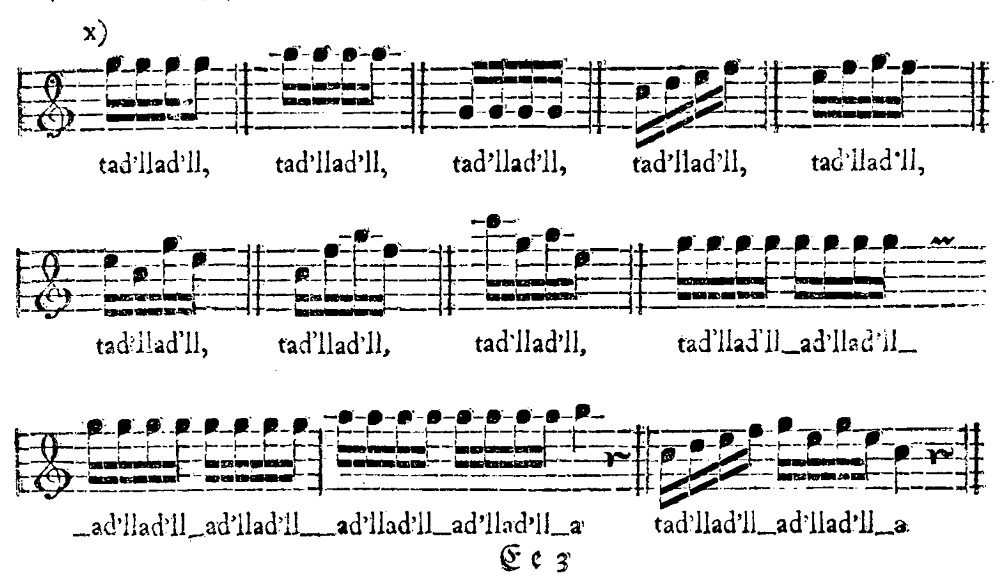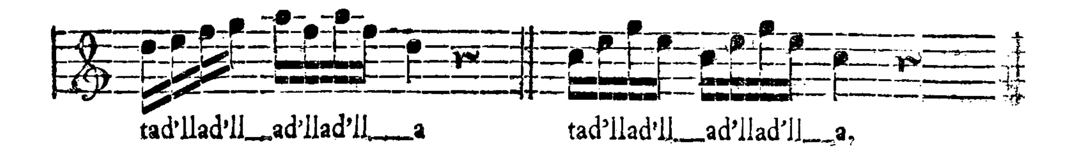


Anfangs spreche man alle Sylben recht deutlich in die Flöte, wenn es auch etwas hart klingen sollte, so kehre man sich nicht daran, es ist besser zu hart als zu weich; wenn es nur erst die Zunge geläufig zu machen im Stande ist, so kann man es leichte wieder mildern. Spricht man es aber im Anfange zu weich, so wird dadurch immer die zweyte Note zu kurz und nicht deutlich genug; daran gewöhnet sich endlich die Zunge so sehr, daß es nicht mehr zu ändern möglich ist, und alle Passagen verderbet und ungleich machet. — Wie man nun mit diesen gethan hat, so verfahre man auch mit den übrigen, nur übereile man sich nicht, sondern mache sie erst langsam, biß sie gehen, alsdenn kann man sie ein wenig geschwinder, und dann noch geschwinder versuchen, immer von einem Grad zum andern, und jeden muß man ganz in seiner Gewalt haben, ehe man den folgenden ergreift. Dieses ist der Weg, dieser Sprache mächtig zu werden, aber nicht umgekehrt, wie doch oft geschiehet; denn das hieße laufen wollen, ohne gehen zu können.

§. 8.

§. 8.

Nun wollen wir betrachten, wie mit vier gleichen Noten verfahren werden müsse. Quanz läßt hier das Wort did'll wiederholen, nehmlich did'lldid'll; das soll aber einem jeden schwer, wo nicht gar unmöglich werden, besonders in sehr geschwinden Passagen. In einigen Figuren gehet es allenfalls an, aber nicht in langen Passagen; man versuche es nur, und man wird es finden. Ich will aber hier einen Vortheil lehren, der diese Unbehülflichkeit ganz hebt und das Sprechen sehr erleichtert, und auch bey sehr langen Passagen die Zunge immer geläufig erhält; da bey der von Quanz angegebenen Art die Zunge bald steif und lahm wird und stottert. Bey den ersten Uebungen, die man dieser Sprache widmet, kann man das Wort tad'll wiederholen, und es allezeit auf zwey Noten sprechen, biß man es ganz geläufig, richtig und deutlich sprechen kann, alsdenn aber, wenn man diese Sprache bey längern und geschwindern Passagen anwenden will, so lasse man, an statt, daß man das Wort ganz wiederholet, als tad'lldad'll, beym zweyten, als bey der Wiederholung, das d weg, und binde das a an das vorhergangene l, so entstehet nun zu vier gleichen Noten das Wort tadll'ad'll; der Ton muß aber dabey stets unterhalten, und darf nicht nach dem ersten tad'll abgesetzet werden; nun können sehr viele Figuren auf einander folgen, ohne daß die Zunge dadurch ermüdet, oder gar zum stottern gebracht würde, sondern sie wird alles geläufig sprechen und fliessend machen können, denn es ist nun sehr leichte, tad'lladll'ad'llad'll u. s. w. zu sprechen, da man, wenn man tad'lldad'lldad'lldad'll u. s. w. sprechen wollte, nicht fortkommen würde. Jetzo nun erst einen Versuch auf vier Noten; s. x)

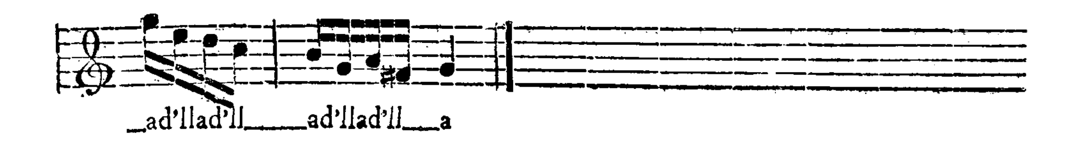




Presto.
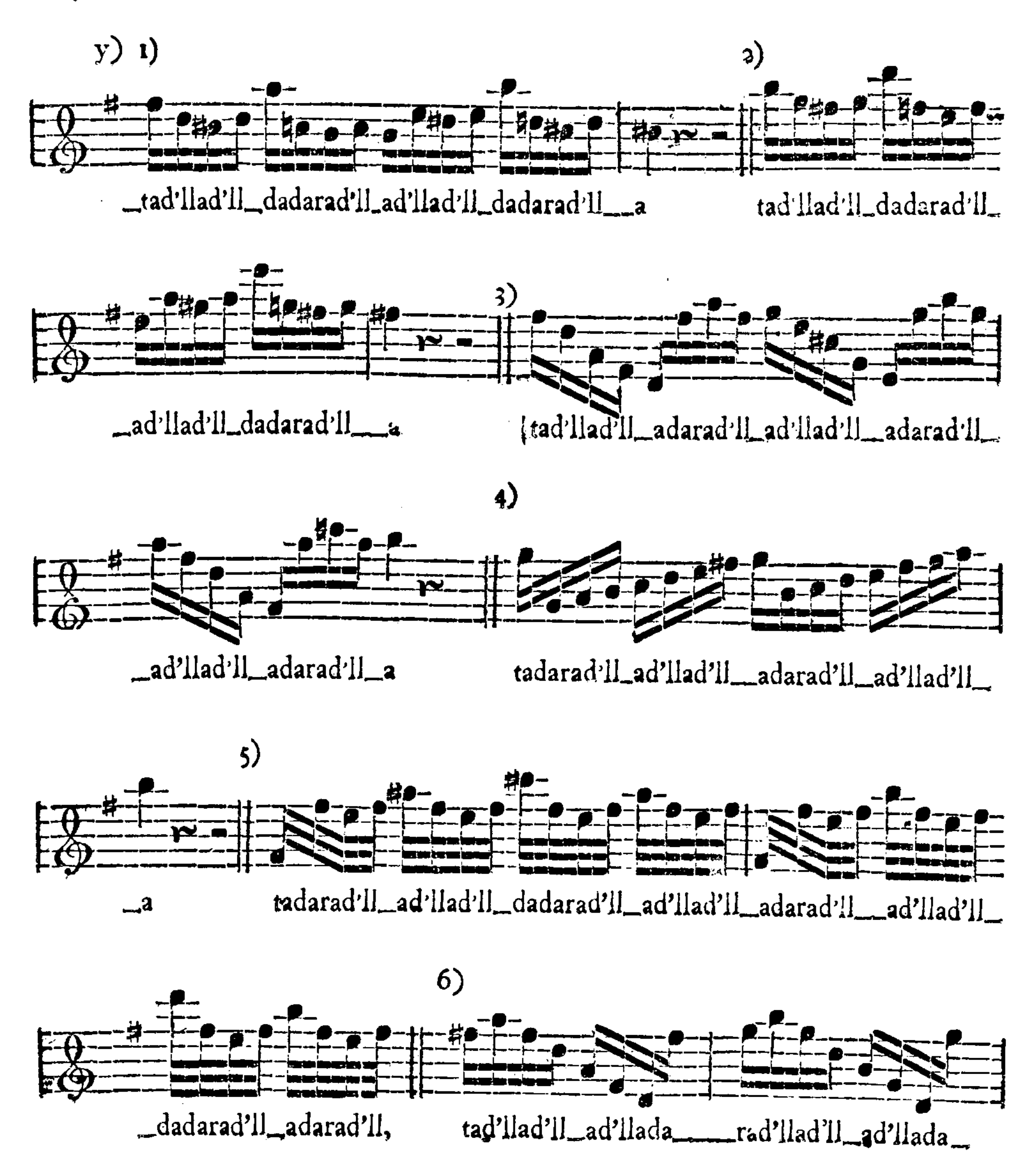






Aus diesem Beyspiel ersiehet man, daß bey dem Zusammenhange der Figuren und Passagen die Sprache nicht geändert werden darf. An den Figuren nach dem ersten Beyspiel, wo so viele Noten auf einem Zwischenraume oder auf einer Linie stehen, kann man diese Sprache am besten üben; dahero bleibe man so lange dabey, biß man sie deutlich und schön, und endlich sehr geschwinde zu machen im Stande ist, alsdenn nehme man die andern Stellen, so wird man bald gewahr werden, wie viel die Zunge bey der ersten Uebung gewonnen hat. Bey diesen Uebungen, wo die Passagen Stufen oder Sprünge machen, gebe man aber genau acht auf die Finger, damit sie sich mit der Zunge zugleich bewegen, denn es ist schwer, Finger und Zunge auch in der grösten Geschwindigkeit zugleich und auf einen Punkt zu bewegen, damit nicht eins eher oder später komme als das andere, sonst wird es ein Gequerle. Es währet freylich lange, und erfordert viel Zeit und alltägliche Uebung, ehe man Meister davon wird; nur anhaltender Fleiß überwindet die Schwierigkeiten.
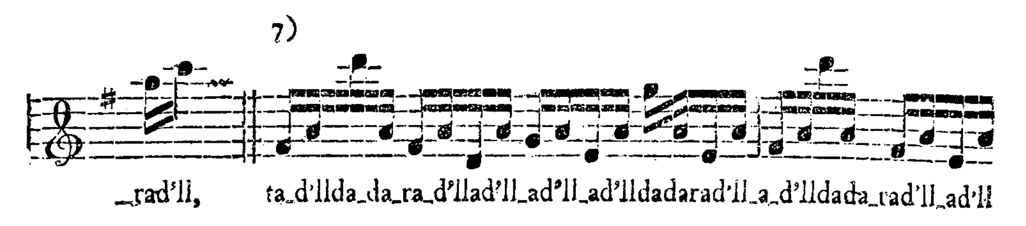
§. 9.
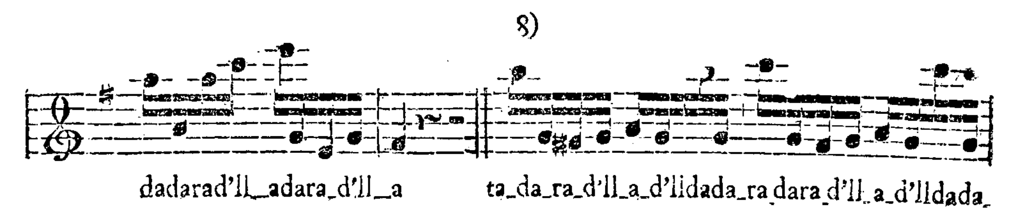
Daß man bey diesen Uebungen viel Gedult haben müsse, lehret die Erfahrung; aber man muß sich nicht abschrecken lassen, wenn es etwa nicht gleich gehen will, endlich gehet es doch. Es gieng mir sonst auch so, biß ich mir, um Herr darüber zu werden, einmahl ein Gesetz machte, das darinnen bestund: ich wählte damahls ein Concert von Quanz, wo lauter so genannte Doppelzunge drinnen war, und machte mir selbst drey Solos mit sehr viel solcher Sprache; ohnerachtet ich diese Stücke spielen konnte, so wollte ich doch sehen, ob, und was es für einen Unterschied machen würde, wenn ich diese Sachen ein halbes Jahr hindurch alle Tage zwey Stunden spielte, und bey jeder Uebung jedes Nötchen genau bemerkte, untersuchte und studirte, damit alles schön und deutlich würde. Ich hielt Wort, ich that es, ob es mir gleich sauer wurde, und mir nach langen Spielen schon Eckel erweckte, wenn ich diese Sachen nur liegen sahe, so überwand ich mich doch, und spielte sie alle Tage zwey Stunden hinter einander fort, biß das halbe Jahr um war. Nun ließ ich andere urtheilen, und man fand weit mehr Fertigkeit, Deutlichkeit und Leichtigkeit darinnen; ob ich gleich selbst es nicht so bemerken konnte, was ich alles dabey gewonnen hatte, so fühlte ich doch deutlich, daß mir Finger und Zunge weit geläufiger, Lippen und Brust weit stärker, biegsamer und gefügiger geworden waren. Es fehlet mir hier der rechte Ausdruck, wenn ich von dem Gefühl, und von der Biegsamkeit der Lippen, des Halßes und der Brust rede; eine Feinheit in der Behandlung dieser Theile, die man nur durch außerordentlichen Fleiß und Uebung erhalten, aber auch, ohne diese anhaltend fortzusetzen, sogleich wieder verliehren kann. Hieraus kann man sehen, wie viel dazu gehöret, Meister von einem solchen Instrument zu werden, und daß Concert und Concert spielen zweyerley sey. Wo bleiben denn nun die, welche an dergleichen Dinge gar nicht einmahl denken? und doch glauben, sie habens bey allen vier Zipfeln, und sich wohl noch dazu einbilden, wenn sie auf mehr als einem Blasinstrumente so etwas daher leyern, das sie Concert nennen, sie sind weit mehr werth, als einer, der obige Eigenschaften besitzt, und nur ein Instrument meisterhaft spielet. Einfältiger Stolz! Wie viel Arbeit und Mühe gehöret nicht dazu, nur mit einem Instrument, besonders mit der Flöte, auf den Fleck zu kommen, wo es einer Lebenslänge hinzubringen möglich ist, und doch ist man damit noch lange nicht am Ende. Merkt euch das ihr Eingebildeten, die ihr nur tadeln aber nicht besser machen könnet! Von diesen oben erwähnten Stücken spielte ich nun nach einer so langen Uebung das Concert öffentlich, und es erweckte allgemeine Verwunderung. — Dieses soll nicht zu meinem Ruhme gesagt seyn, sondern ich will nur damit zeigen, was eine anhaltende mit Einsicht und Ueberlegung verbundene Uebung vermag und zuwege bringen kann.

§. 10.

Dieses wäre nun von dem Gebrauch dieser Sprache bey laufenden und nur kleine Sprünge machenden Figuren. Nun wollen wir auch sehen, wie man sie bey Figuren und Passagen, die aus größern Sprüngen bestehen, anwenden soll; man sehe y)









Alle hier beygefügte Beyspiele haben eine geschwinde, und mit unter eine sehr geschwinde Bewegung, und müssen nach der Regel, so, wie hier angezeiget, gespielet werden. Es kommen da Fälle vor, wo man nicht wohl allezeit tad'llad'll sagen kann, weil es die darzwischen kommenden Sprünge zu verhindern, und eine Veränderung der Sprache nöthig zu machen scheinen. Doch ist es möglich, wenn man dieser Sprache ganz mächtig, diese mit Sprüngen untermischte Passagen mit eben der Sprache, wie die laufenden zu machen; aber man muß ganz Herr über dieselbe seyn, sonst thut man besser, man spielet sie nach der hier vorgeschriebenen Regel, damit man nicht mehr verderbe, als gut mache. — Es ist wahr, es mag einer diese veränderte Sprache noch so fertig machen können, so wird man doch allemahl deutlich hören, wo die Sprache verändert wird, denn sie trennet den Fluß und die Gleichheit der Passagen, und dieses ist auffallend, und nicht für jedes Ohr. Ich gestehe zwar, daß es schwer sey, diese Veränderungen zu umgehen, aber ich kann auch dabey die heiligste Versicherung geben, daß es möglich sey, ob es mir gleich viele nicht eher, als nach der Ueberzeugung, haben zugeben wollen. Nur ein paar Stellen aus dem vorigen Beyspiel, s. z)
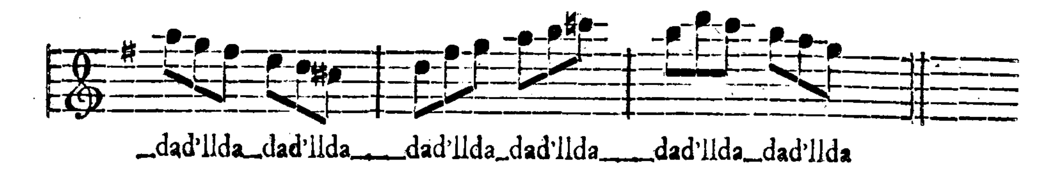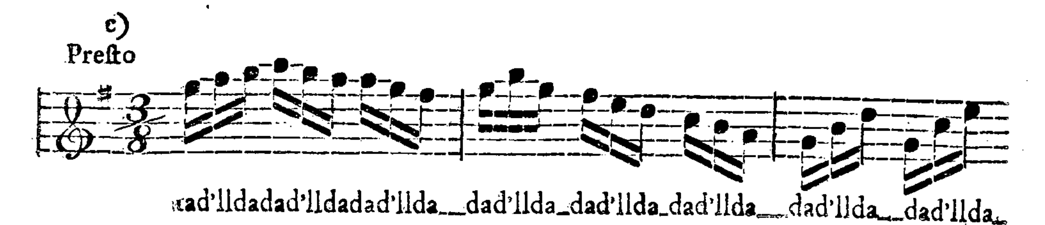




Hier bleibet die Sprache, wie in laufenden Passagen. Man versuche diese Stellen, und übe sie so lange, biß sie gehen; will man aber bey dergleichen Stellen lieber mit veränderter Sprache spielen, und man findet mehr Gefallen daran, nun so thue man es, ob ich gleich glaube, daß sehr geschwinde Passagen rollend und laufend gemachet werden müssen, wenn sie eine gute Wirkung thun sollen. Man versuche beyde, höre, urtheile und wähle, oder übertrage es dem Zuhörer.

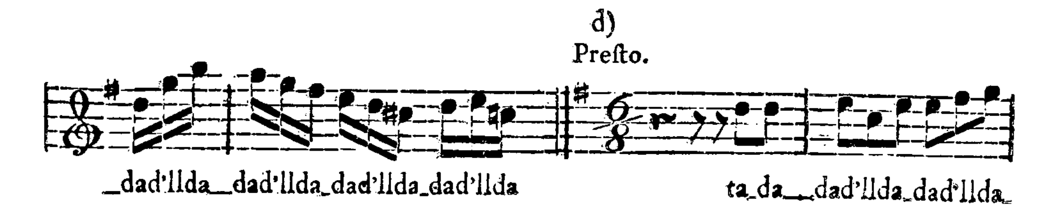
§. 11.
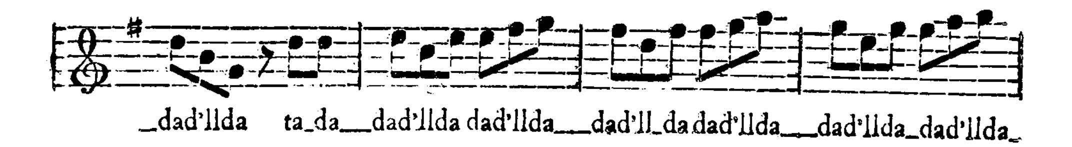
Noch sind uns die aus drey gleichen Noten bestehende Figuren übrig, als im sehr geschwinden $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takte; oder Triolen im geschwinden und sehr geschwinden Zeitmaaße. Dergleichen Figuren werden durch das Wort: tad'llda hervorgebracht; ta giebt die erste, d'll die zweyte, und da die dritte Note. Auch hier wird man bemerken, daß die Wiederholung des nehmlichen Wortes bey der Folge mehrerer solcher Figuren, viele und noch mehrere Schwierigkeiten als bey vier gleichen Noten verursachen würde, weil immer die dritte Note der vorhergehenden, und die erste der folgenden Triole, oder ähnlichen Figur, da bekommen; also zweymahl da hinter einander. Dieses würde die Zunge sehr bald ermüden, den Vortrag stotternd und holprich machen, und dadurch das rollende, laufende und fliessende in dergleichen Passagen hindern. Man sehe das Beyspiel, und versuche es. Erstlich aber nur in einzelnen Triolen; s. a) und unter b, c, d) im Zusammenhange.
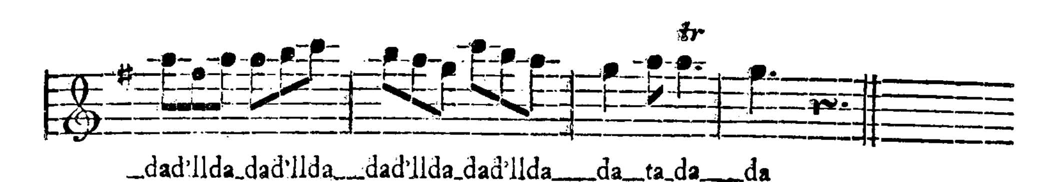












Man wird leicht gewahr werden, besonders bey sehr geschwinder Bewegung, daß der Gang der Passagen durch die Wiederholung des ganzen Wortes, hart, höckerig und nicht fließend, und die Zunge bald steif und müde wird. Wenn man aber bey den vorhergehenden Uebungen sich das r zu eigen gemacht, daß man das ra deutlich und geläufig sprechen kann, so kann man jetzt erwähnte

 Paß-

Passagen weit deutlicher und fließender, und mit weit weniger Mühe, und lange Passagen ohne Ermüdung der Zunge hervorbringen. Wenn man nun an statt des zweyten da, welches eben die Zunge so leicht ermüdet, ra spricht, daß durch diese Veränderung an statt des wiederholten Wortes: tad'llda, nunmehro rad'llda und in der Zusammensetzung tad'lldarad'llda u. s. f. entstehet, so wird man finden, daß es die Zunge viel leichter, geläufiger und anhaltender zu sprechen vermag; und diese Sprache wird behalten, wenn auch noch so viele dergleichen Figuren auf einander folgen sollten, es müßte denn ein sehr großer Sprung eine Veränderung nöthig machen. Beyspiele werden es deutlicher einsehen lassen. Wir behalten die vorigen; s. e, f, g)

e)

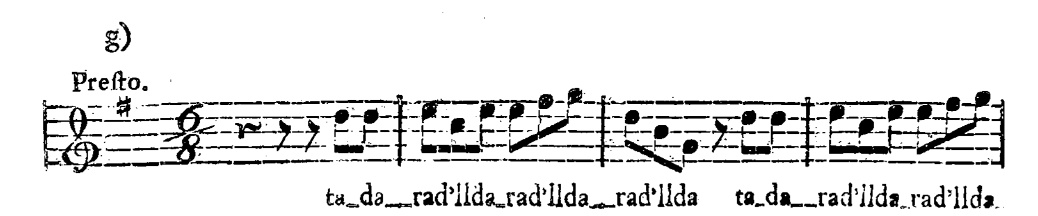


f)





g)
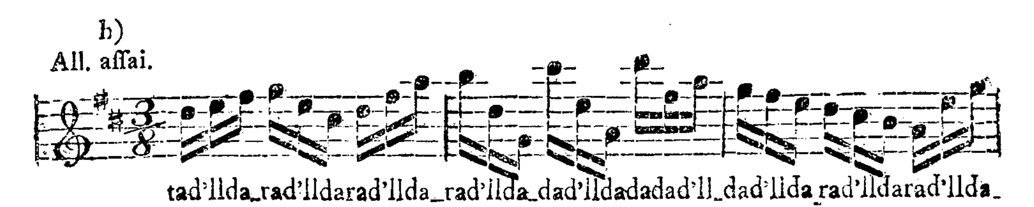




_rad'llda_rad'llda___ra_d'llda_rad'llda__rad'llda_rad'llda__rad'llda_rad'llda_

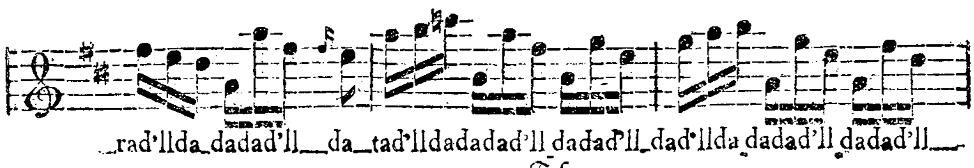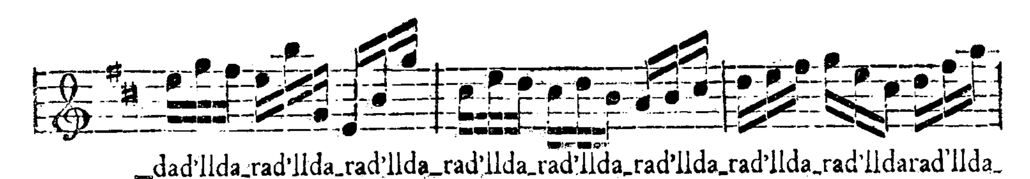


Ich bin gewiß überzeuget, man wird nach fleißiger Uebung dieser Sprache, das, was ich oben gesaget, als wahr und untrüglich finden. Man muß sich aber dabey bemühen, die Noten der Triolen so gleich zu machen, als nur immer möglich; denn die Schönheit der Triolen bestehet darinnen, daß die Noten derselben gleich gemachet werden, aber nicht das Gewicht zu sehr auf die erste oder wohl gar auf die letzte zu legen, dadurch würde die Mittelste zu kurz, folglich die ganze Figur ungleich, und die von dieser Figur sonst so schöne Wirkung vereitelt werden.

§. 12.

Bey springenden Triolen verändert man gewöhnlich die Sprache, aber ich glaube, daß sich eben das, was ich oben bey vier gleichen Noten erinnert habe, auch hier anwenden läßt, nehmlich man fährt mit der Sprache der ersten Figur fort, indem man da in ra verwandelt, alle übrige, auch springende Triolen zu machen. Man sehe ein Beyspiel mit veränderter Sprache unter h)







_radad'll_dadad'lldadad'll_dadad'll_dadad'lldadad'll__dadad'll_dad'llda_da
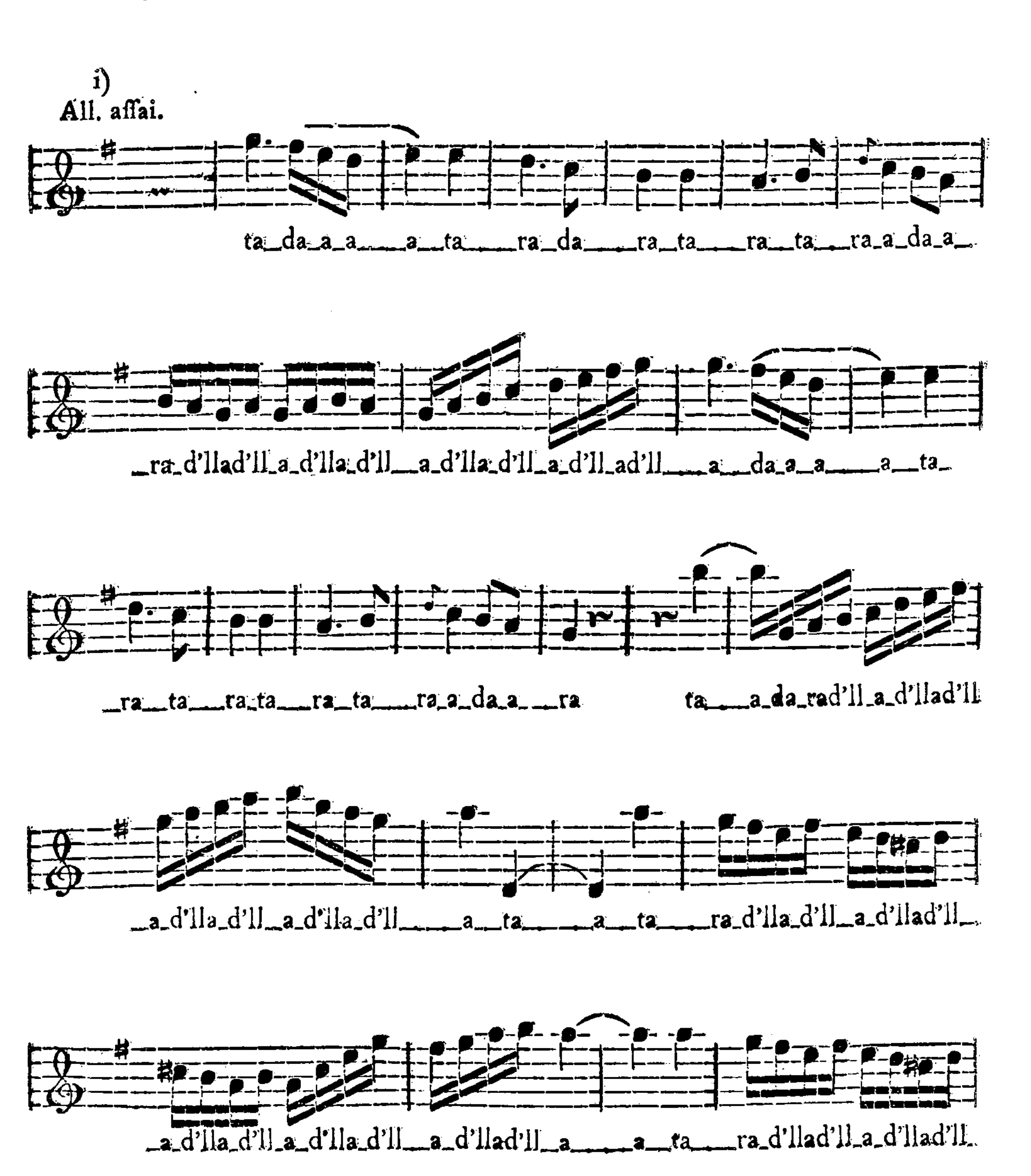
Hier ist nun die Sprache bey den springenden Triolen verändert; bey genauer Betrachtung aber wird man finden, daß die Triole durch diese veränderte Sprache auch ihre ganze Natur verändert, und fast nicht mehr als Triole klingt. Man sehe die letzte Figur im zweyten Takte, nebst einigen folgenden, und die beyden ersten Figuren im vorletzten Takte, welche hier mit dadad'll gemachet werden; wird man da nicht finden, daß durch diese veränderte Sprache die zweyte Note durch das da lang wird, da sie doch ihrem innern Werthe nach kurz seyn soll? Man nehme nur eine mit dem gewöhnlichen tad'llda gemachte Triole, und nun eine mit tadad'll veränderte, ob es nicht eben sowohl dem Klange als der Sprache nach zweyerley Figuren seyn werden? Um dieses Uebel zu vermeiden, ist es besser und richtiger, wenn man die Sprache und dadurch das Wesen dieser Figur nicht verändert, sondern sie so lange übet, biß man sie mit unveränderter Sprache machen kann. Ein anders ist es bey mäßig geschwinder Bewegung, wo man Zeit hat, und wo sich mit der einfachen Zunge Ausnahmen von der Regel anbringen lassen; aber dieses läßt sich bey sehr geschwinden laufenden und rollenden mit der Doppelzunge gemachten Passagen (denn davon ist hier die Rede) nicht thun. Nur da, wenn auf die letzte Note einer Triole ein großer Sprung folget, wie in der andern und dritten Figur des zweyten Taktes, kann man das ra, welches sonst der Verbindung wegen statt da gebrauchet wird, aber eben jetzo dieses Sprunges wegen etwas schwer, und nicht für jeden anwendbar ist, weglassen, und an dessen Statt das da wiederholen, als: tad'lldadad'llda, an statt tad'lldarad'llda. Um nicht gar zu weitläuftig zu werden, überlasse ich dem Uebenden die rechte ohnveränderte Sprache selbst unter dieses Beyspiel zu setzen.

§. 13.

Da nun meines Erachtens zu mehrerer Deutlichkeit und genauer Uebersicht des Ganzen noch ein Beyspiel nöthig ist, in welchem die einfache und die Doppelzun-
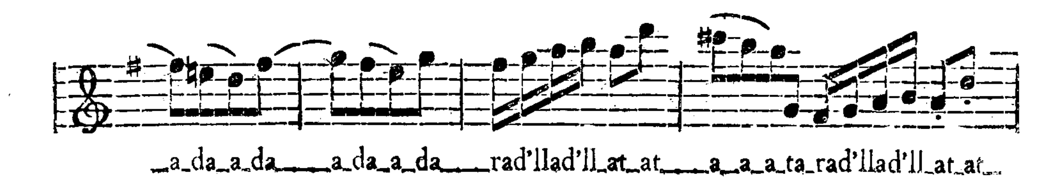
pelzun-

pelzunge mit einander verbunden sind, damit man doch sehen kann, wie und wo eigentlich diese Sprache angewendet werden soll, damit sie nicht zur Unzeit erscheine. Man sehe hierüber als ein Beyspiel das aus dem letzten Satze eines Concerts genommene Solo, unter i)
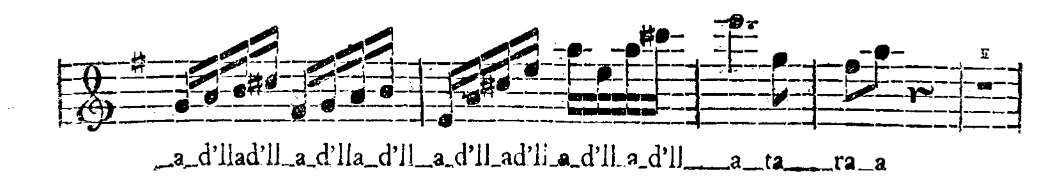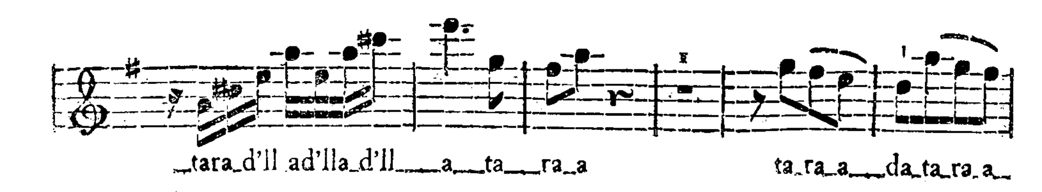



_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll__a_d'll_ad'll_a_d'llad'll___a_d'llad'll_a_d'llad'll_
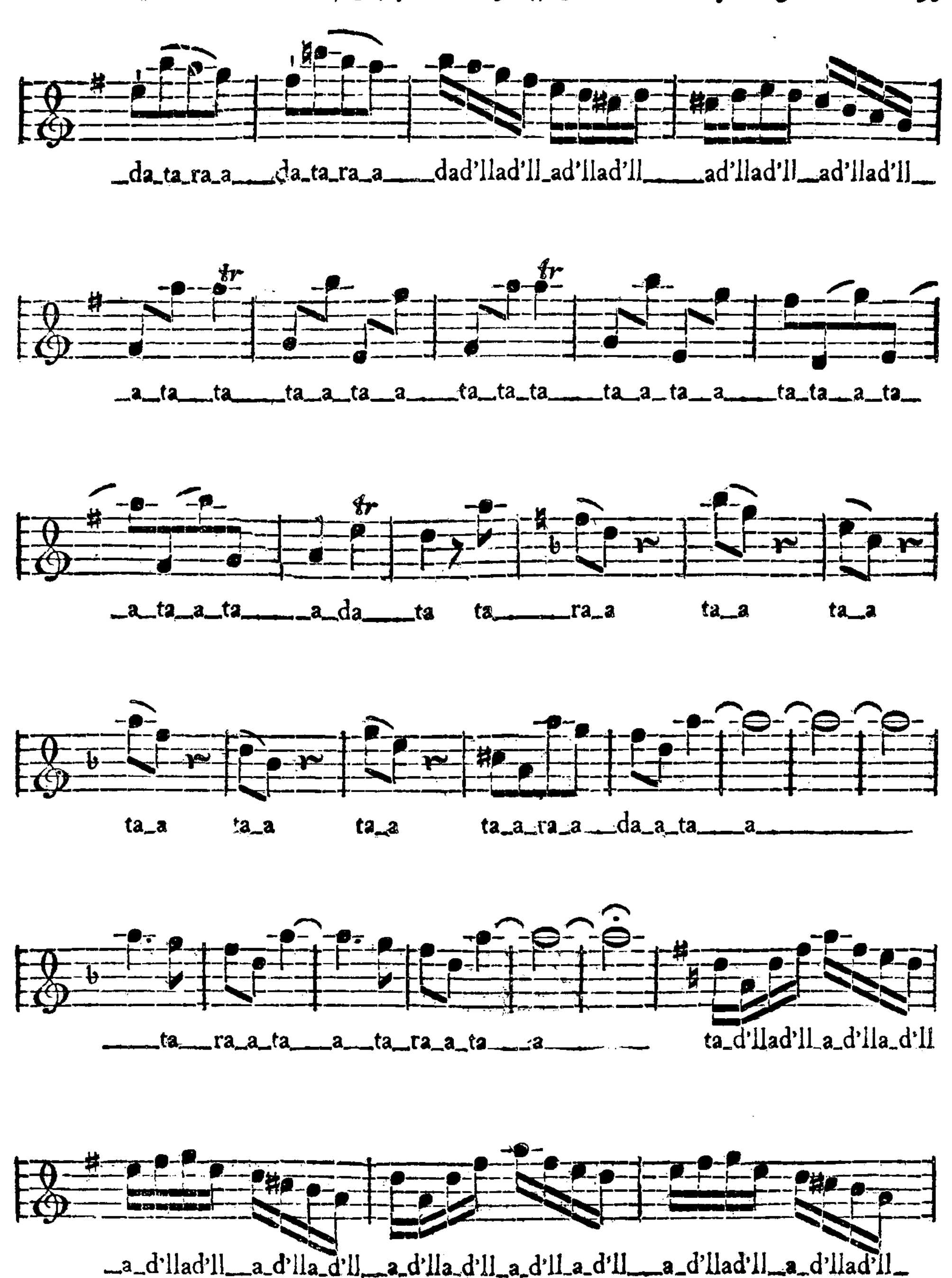

_a_d'llad'll_a_d'llad'll__a_d'llad'll_a_d'lla_d'll___a_da_a_da____a_da_a_da_


_a_da_a_da____a_da_a_da___rad'llad'll_at_at___a_a_a_ta_rad'llad'll_at_at_
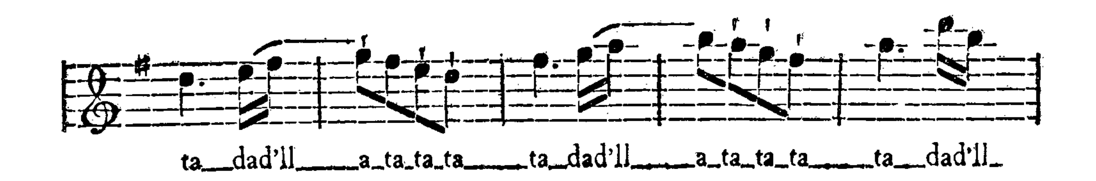

_a_a_a_ta_rad'llad'll_a_d'lla_d'll_ad'llad'll_a_d'llad'll_a_d'll_ad'll_a_d'llad'll_


_a_d'llad'll_a_d'lla_d'll_a_d'll_ad'li_a_d'll_a_d'll___a_ta___ra_a


_tara_d'll ad'lla_d'll___a__ta__ra_a
ta_ra_a___da_ta_ra_a_


_da_ta_ra_a___da_ta_ra_a___dad'llad'll_ad'llad'll___ad'llad'll_ad'llad'll_
_a_ta_ta___ta_a_ta_a___ta_ta_ta___ta_a_ta_a___ta_ta_a_ta_
_a_ta_a_ta___a_da___ta ta___ra_a ta_a ta_a
ta_a ta_a ta_a ta_a_ra_a_da_a_ta___a___
___ta___ra_a_ta___a__ta_ra_a_ta___a___ ta_d'llad'll_a_d'lla_d'll
_a_d'llad'll__a_d'lla_d'll__a_d'lla_d'll_a_d'll_a_d'll___a_d'llad'll_a_d'llad'll_
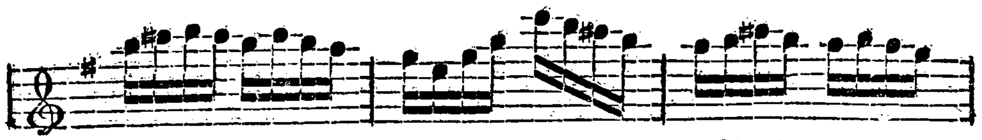

_a_d’llad’ll_a_d’llad’ll___a_d’llad’ll_a_d’llad’ll___a__dad’ll__da___ta


ta__dad’ll____a_ta_ta_ta____ta_dad’ll____a_ta_ta_ta____ta__dad’ll_
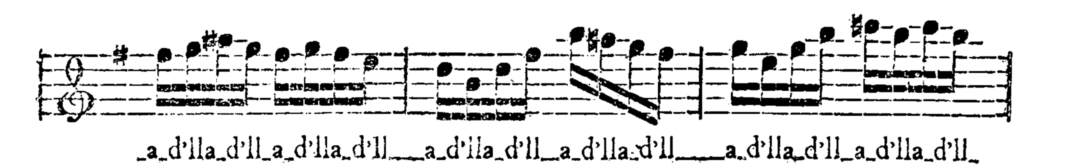

_a_dad’ll___at_at_at_at___a_d’llad’ll__a_d’llad’ll__a_d’llad’ll_a_d’llad’ll_
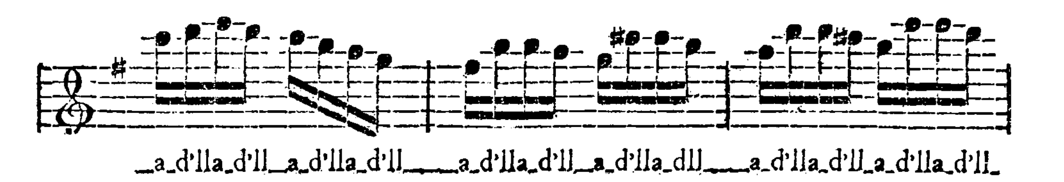

_a_d’lla_d’ll_a__at_at_at_at____a_d’llad’ll_a_d’lla_d’ll__a_d’lla_d’ll_a_d’lla_d’ll
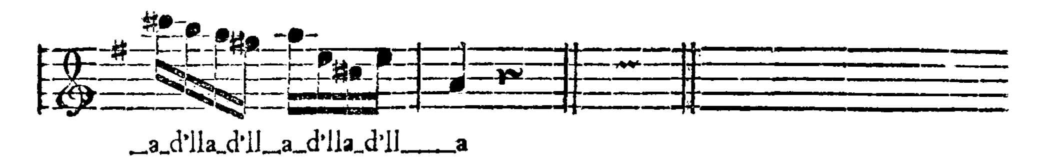

_a_d’llad’ll_a____a_da_ra_a__da_d’llad’ll_a_d’lla_d’ll__a_d’lla_d’ll_a_d’lla_d’ll


_a_d llad’ll_a_d’lla_d’ll____a_d’llad’ll_a_d’lla_d’ll____a_d’lla_d’ll_a_d’lla_d’ll









Dieses mag zu einer Probe genug seyn. Die Bewegung dieses Beyspiels ist geschwind, und man wird sie am sichersten treffen, wenn man sie so nimmt, daß die einfache Zunge die darinnen enthaltenen Passagen nicht zu machen im Stande ist. Hier wechselt Regel, Ausnahme und Sprache beständig mit einander ab, und man wird, wenn man sich die Mühe geben will, die Anwendung von diesem Beyspiel sehr leicht auf andere machen können. Daß in der Mitte des Gesanges sich zuweilen die Passagen mit rad'll und nicht mit tad'll anfangen, hat seinen Grund in der Verbindung des Gesanges, wie auch bey der einfachen Zunge, und bey den Triolen in der Doppelzunge schon gezeiget worden, daß nach einer kurzen Note, welche mit ta oder da gesprochen wird, allezeit ra folget.

§. 14.

Dieses wäre nun, was ich von der Sprache überhaupt, sowohl von der einfachen als Doppelzunge zu sagen für nöthig erachtet habe, und was mir eine

 lange

lange und vieljährige Erfahrung an die Hand gegeben hat. Es könnte freylich noch vieles dabey erinnert werden, aber um Weitläuftigkeit zu vermeiden, lasse ich es dabey bewenden, weil ich überzeuget bin, daß dieses zureichend ist. Der Beyspiele sind zwar wenig, aber doch so beschaffen, daß sie sich sehr leicht auf alle übrige Fälle anwenden lassen können. Alle Fälle aufzusuchen und hieher zu setzen, ist unmöglich; da diese Sprache aufs Ganze passet, so werden sich alle Fälle aus dem vorhergegangenen erklären, und durch die gegebenen Regeln in gehörige Ordnung bringen lassen. Ist man nicht meiner Meynung, das a, sondern lieber das i zum Hauptvocal dieser Sprache zu machen, so kann ich mir das wohl gefallen lassen; aber zuverlässig wahr ist es, daß der Ton durchs a voller wird, als durchs i. Sollte die Einrichtung dieser Sprache und deren Anwendung nicht genehmiget werden, so bitte ich, nicht eher zu tadeln, und sie nicht eher zu verwerfen, bevor man sie nicht genau geprüfet hat, und ein ander und besser Mittel anzugeben im Stande ist. Ich werde, wenn man mich aus Gründen, und auf eine vernünftige und höfliche Art überführet, der erste seyn, der es annimmt. Aber damit verschone man mich, wenn man behaupten wollte, man könnte alle geschwinde Passagen, ohne gehörige und richtige Bewegung der Zunge, nehmlich ohne Sprache, machen; geschwinde Passagen ohne Zunge oder ohne Sprache zu machen, ist warlich eine schlechte Kunst; Harfenähnliche oder stufenweis laufende Passagen lassen sich zwar ohne Sprache leichte machen, aber sie klingen auch darnach; mit veränderten Figuren aber gehet es gar nicht, und es wird ein elend Geleyere. Quanz nennet dieses: Sackpfeife; ich glaube, er hat recht. Man kömmt mit dieser Art zu spielen freylich besser weg, man darf nicht viel studiren und arbeiten; aber mit richtiger Sprache spielen lernen, erfordert einen fleißigen Mann, der sich keine Mühe verdrießen läßt. Der als Liebhaber dieses Instrument spielet, dem ist es zu verzeihen; aber dem, der als Meister ohne diese Kunst auftritt, wahrhaftig nicht. Ich führe die schon einmahl gebrauchte Vergleichung nochmahls an, was man nehmlich von einem Geiger sagen würde, wenn er in geschwinden Passagen keinen andern Bogen brauchen, als denselben nur immer so lang er wäre, herunter ziehen, und eben so lang wieder hinauf schieben, und jedesmahl so viel Noten damit herleyern wollte, als er nur immer auf jeden Strich bringen könnte? Ich glaube nicht, daß er viel Beyfall damit einärnden würde. Ich wiederhole also nochmahls, wer seine geschwinden Passagen deutlich und vernehmlich vortragen will, muß ein Mittel haben, wodurch jedes Nötchen, auch in der größten Geschwindigkeit, deutlich, und jedem Zuhörer hörbar und vernehmlich gemacht werden kann; aber der Spieler muß es auch selbst hören, denn wenn es der Spieler selbst nicht höret, so höret es der Zuhörer gewiß auch nicht. Ich halte es mit denen, die aus Gründen verfahren, und nichts auf den bloßen Zufall ankommen lassen. Viele spielen aufs Gerathewohl, wie's kömmt, so kömmt's, man bekümmert sich dabey um keine festgesetzte Regel.

Die-

Dieses erfähret man, wenn man einen solchen ein Stück einigemahl spielen höret, so wird er es gewiß jedesmahl anders, ohne es zu wollen, vortragen, und es lediglich auf den Zufall ankommen lassen müssen, weil ihm die Regel zum Vortrage fehlt. Noch einmahl, wer ein besser Mittel weiß, der theile es mit. Ich habe seit etlichen und 40 Jahren alles versuchet, was mir hierinnen möglich geschienen hat, aber ich habe nichts bessers finden können; vielleicht ist ein anderer glücklicher. Ein Mensch kann nicht alles finden.

Das zehnte Capitel.

Von den Manieren.

§. 1.

Manieren sind Auszierungen und Verschönerungen eines Gesanges; sie machen denselben, wenn sie mit Vorsicht gebrauchet werden, gefälliger, mannigfaltiger und fliessender. Diese Auszierungen sind nothwendig, und können nie wegbleiben. Hat der Componist schon selbst seinen Gesang reichlich damit versehen, so muß der Ausführer mit seinem Zusatz sehr sparsam und sehr vorsichtig seyn, wenn er nicht mehr verderben als gut machen will. Diese Auszierungen sind entweder wesentlich oder willkührlich. Die wesentlichen Manieren, welche eigentlich die Würze des Gesanges sind, können nicht wegbleiben, sind dahero nothwendig. Sie werden in kleinen Nötchen vor oder zwischen den Noten, oder durch gewisse Zeichen über denselben vorgestellt; oder auch mit ordentlichen Noten ausgeschrieben, und auf verschiedene Weise mit in den Takt eingerichtet. Hat sie der Componist nicht ausgedrücket, so ist es dem Nachdenken des Ausübers überlassen, dieselben hinzuzuthun. Hierzu gehöret eine Kenntniß, welche nur durch eine lange Erfahrung erlanget wird, und wobey immer das Gefühl entscheiden muß. Da ein jeder anders fühlt, so wird auch ein jeder seine Auszierungen nach seinem Gefühl einrichten. Da aber ein Stück, wenn es von mehrern zugleich gespielet wird, auf einerley Art vorgetragen werden soll, so ist nöthig, daß der Componist alles, wie er es haben will, dazu schreibe; und doch wird es noch immer schwer genug für einen solchen seyn, der sich jedes Nötchen zu verbrämen gewöhnet hat. Um nun überhaupt wissen zu können, wo, und wie dergleichen wesentliche Manieren angewendet werden müs-

 sen,

sen, ist nöthig, daß man fleißig solche Spieler höre, von denen bekannt ist, daß sie dieser Sache gewachsen sind; oder wenn man es haben kann, daß man oft gute, ich sage: gute Sänger höre; diese werden das Gefühl bilden, und in Ordnung bringen, daß man ein Stück, wenn auch keine Manieren dazu geschrieben sind, doch gut wird auszieren und vortragen können. Regeln lassen sich hierüber nicht geben. Aber man hüte sich ja, daß man keinen Mißbrauch davon mache, und den Gesang mit dergleichen Auszierungen zu sehr überhäufe. Richtiges Gefühl und richtige Urtheilskraft werden entscheiden und die Mittelstraße wählen. Lieber zu wenig als zu viel.

§. 2.

Die willkührlichen Auszierungen, welche nichts anders sind, als wenn man einzelne Noten in mehrere auflöset, werden öfters von den Componisten selbst hingeschrieben, oder der Ausführer macht sie, wenn er es im Stande ist; ist er es nicht, so ist es besser, daß er es nur spielet, wie es der Componist gesetzet hat. Von diesen willkührlichen Auszierungen wird in einem besondern Capitel geredet werden. Jetzo bleiben wir nur bey den wesentlichen Auszierungen, weil kein Gesang, wenn er nicht plump und platt seyn soll, ohne diese, wohl aber ohne jene vorgetragen werden kann.

§. 3.

Diese wesentlichen Manieren nun, deren man sich heut zu Tage bedienet, sind:

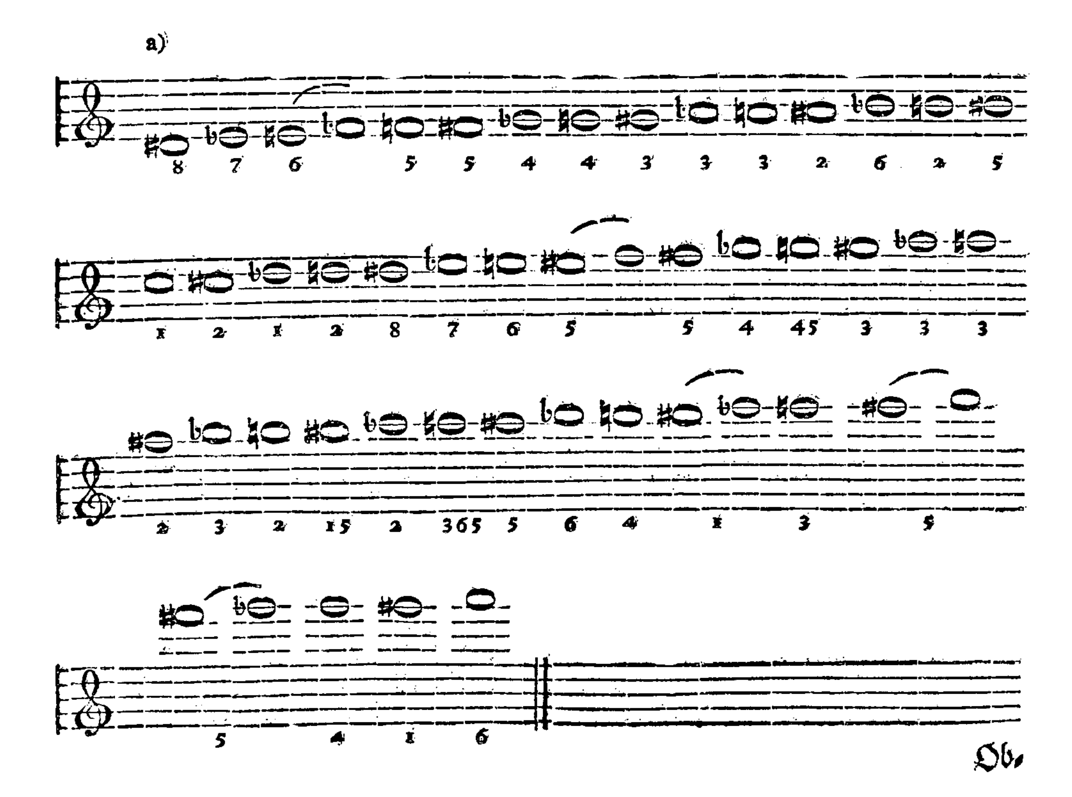
1) Die Bebung.
2) Der Vorschlag oder Vorhalt.
3) Der Nachschlag.
4) Der Anschlag, oder Doppelvorschlag.
5) Der Schleifer.
6) Der Doppelschlag.
7) Der Pralltriller und Schneller.
8) Der Mordent.
9) Das Battement.
10) Das Forte und Piano; und das Wachsen und Abnehmen.
11) Das Durchziehen.
12. Der Triller.

Diese nun wollen wir nach einander vornehmen, und ihr Wesen und ihre Anwendung betrachten. Erstlich die Bebung.

§. 4.

§. 4.

Die Bebung ist eine auf einer langen haltenden Note hervorgebrachte wellenförmige, schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmend seyn kann. Sie entstehet auf der Flöte, wenn man mit dem Finger das der langen Note zunächst darunter liegende Loch ein wenig oder halb, oder auch ein ander Loch ganz, nach Erforderniß der Umstände, wechselsweise bedecket und öffnet. Mit dem Athem macht man sie auf der Flöte nicht, es macht keine gute Wirkung, es heult; und wer es thut, verwöhnt sich die Brust, und verderbet sein ganzes Spiel, denn er verliehret die Festigkeit, und kann alsdenn keinen festen und reinen Ton halten; er zittert alles mit der Brust heraus. Oft sich dieser Auszierung zu bedienen, ist nicht anzurathen. Auf haltenden Noten, Fermaten, und auf der vor der Cadenz stehenden Note, kann sie angewendet werden. Sehr geschwinde Bebungen sind meines Erachtens, eine schlechte Zierde. Beyspiele dieser Art lassen sich nicht wohl zu Pappiere bringen, ich will aber doch so gut es sich thun lassen will, auf alle Töne die Bebung zu machen, anzeigen, s. a)



Ob.

Obgleich eben nicht alle Töne zu Bebungen gebraucht werden, so habe ich sie doch hieher gesetzt, um sich bey vorfallender Gelegenheit helfen zu können. Die Zahl unter den Noten bedeutet den Finger, womit die Bebung, indem man die Noten nach der diesem Werke beygefügten Fingerordnung greifet, gemachet werden soll. Ein gewisses Maaß, wie weit der Finger das Loch bedecken solle, hier beyzubringen, ist nicht möglich. Da der Ton bey der Bebung sich wechselsweise ein wenig unterwärts und wieder aufwärts ziehen und schwebend erhalten muß, so wird das Ohr leicht entscheiden können, wie weit bey jeder Bewegung der ausgestreckte und an die Seite des Loches gelegte Finger dasselbe bedecken müsse. Bey einigen wird nur der vierte Theil, bey andern die Hälfte, auch wohl drey Viertheile, und bey manchem wird das Loch ganz zugedecket. Zu diesen letztern gehören: b, his, cis, d, c, dieses letztere mit 2, 4, 5, 6, 7 gegriffen, wobey der dritte Finger die Bebung machet; und mit 2, 4, 5, wo der sechste Finger die Bebung macht; des, dis, es und a.
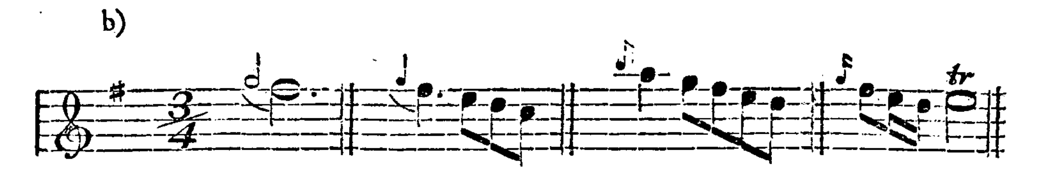
§. 5.

Ich erinnere noch einmahl, daß man auf der Flöte die Bebung nicht mit der Brust machen möge, weil man sich sonst sehr leicht zum Zittern gewöhnen könne, woraus ein elender Vortrag entstehet. Wollte man aber doch die Brust zu Hülfe nehmen, so müßte es mit der Bewegung des Fingers zugleich geschehen, indem man beym Aufheben des Fingers den Wind ein wenig verstärkte, und beym Niederlegen nachließe, so würde die Bebung etwas stärker und deutlicher. Eine vorzügliche Schönheit auf der Flöte, ist ein fester, körnichter und gleicher Ton; ob er gleich schwer aus diesem Instrument zu bringen, und also selten ist, so muß man sich doch bemühen, ihn zu erlangen, und dabey die Brust feste und stark gewöhnen, daß sie durchaus nicht zittere. Auch erinnere ich noch einmahl, diese Auszierung nur selten zu gebrauchen, so wird sie ihre gute Wirkung nicht verfehlen, da sie hingegen gewiß Ekel erregen wird, wenn sie zu oft erscheinet.

§. 6.

Der Vorhalt oder Vorschlag ist eine Aufhaltung einer Note durch eine vorhergehende. Diese ist ein kleines Nötchen, welches seinen Werth von der darauf folgenden Note nimmt, an welche sie angeschleifet wird. Gewöhnlich bedienet man sich einer Achtel oder Sechzehntheil Note, aber um der Deutlichkeit willen, würde es besser seyn, wenn man sie allezeit nach dem Werthe, den sie haben sollte, schriebe, sollte der Vorschlag eine halbe Note seyn, so schriebe man eine kleine halbe Note; sollte er ein Viertel seyn, so schriebe man ein Viertel, u. s. w. s. b)

b)
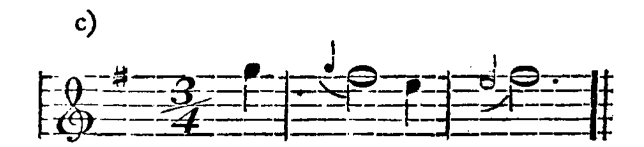


Sollte er sehr kurz seyn, so schriebe man ihn sehr kurz, damit, wenn mehrere Personen zu gleicher Zeit Vorschläge zu machen hätten, sie auf einerley Art, und in einerley Zeit gemachet würden. Aber es wird nicht immer beobachtet, ob es gleich einige thun.

§. 7.
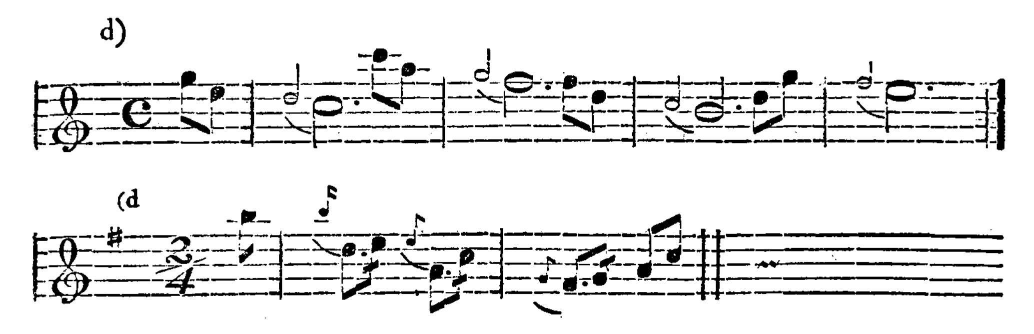
Die Vorschläge werden sowohl von oben als unten genommen, sie richten sich gewöhnlich nach der Stelle, wo die vorhergehende Note stehet; s. c)

c)
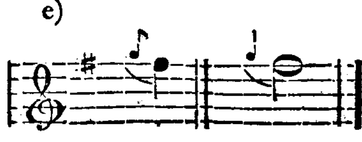


Doch werden sie auch frey angegeben, und aus allen Stufen genommen, s. d)

d)



Sie sind lang oder kurz. Der Werth des langen Vorschlages ist verschieden; wenn er vor einer blosen Note stehet, so gilt er die Hälfte derselben, s. e)
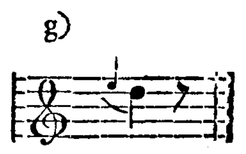
e)
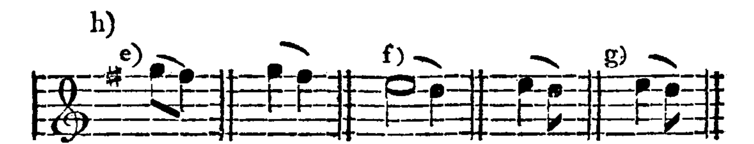


stehet aber ein Punkt hinter der Note, so gilt der Vorschlag so viel als die ganze Note, und der Punkt wird nur gespielet, und an den langen Vorschlag angeschleifet; s. f)



eben so verfähret man, wenn statt des Punktes eine Pause auf die Note folget; s. g)



Diese Vorschläge werden gespielet wie bey h.



Sollte aber da, wo die Pause stehet, eine zweyte Stimme, eine Nachahmung, oder sonst eine Passage zu machen haben, oder man müßte diese Zeit zum Athemholen anwenden, so würde die Pause nicht mitgespielet. Besser ist es, wenn dergleichen Fälle in ordentlichen Noten ausgeschrieben sind, damit keine Irrung und daher entstehender Uebellaut entstehen kann.
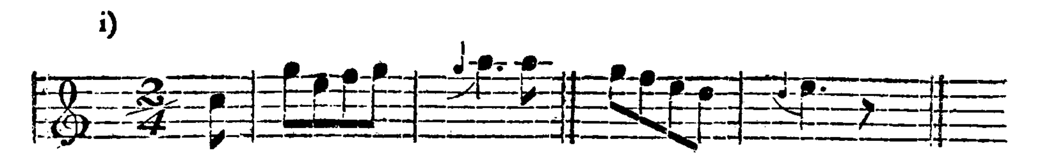
§. 8.

Die Vorschläge müssen zwar nicht zu stark, aber auch nicht zu gelinde angegeben, und deutlich von der vorhergehenden Note abgesondert werden. Auf die langen Vorschläge fällt bey der Ausübung allezeit der Accent, und hat man Zeit dazu, so giebt man den Vorschlag schwach an, und läßt ihn an der Stärke des Tones wachsen, und schleifet dann die folgende Note ganz schwach, sich gleichsam verliehrend, daran. Dieses nennet man einen Abzug. — Der Vorschlag mag lang oder kurz seyn, so muß er auf den Anschlag fallen; wenn also noch eine Stimme dabey ist, so muß er mit der Hauptnote der zweyten Stimme zugleich angegeben werden, und die durch den Vorschlag aufgehaltene Note wird daran geschleifet.

Einige
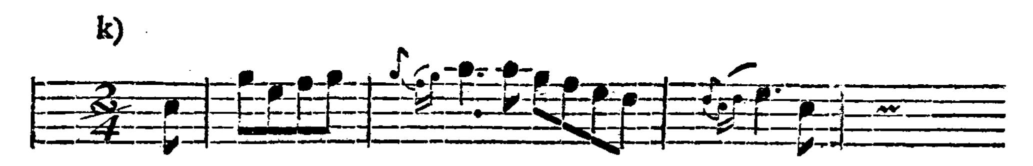
Einige halten den langen Vorschlag von unten, wenn er einen ganzen Ton biß zur folgenden Note ausmachet, nicht für so gut, als den von oben; weil er gewöhnlich eine Dissonanz ist, und die Dissonanzen dieser Art sich nicht aufwärts, sondern abwärts auflösen sollen; als wie die Quarten und Nonen. Man sehe das Beyspiel unter i)

i)
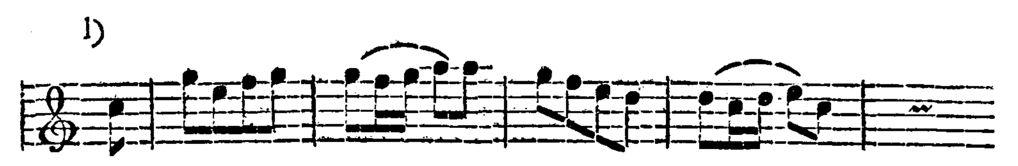


Um diese Vorschläge als Dissonanzen, die sich unterwärts auflösen sollen, nicht aufwärts aufzulösen, spielen sie einige so, wie bey k)

k)



sie setzen nehmlich noch zwey kleine Nötchen zwischen den Vorschlag und die Note, von welchen die erste die richtige Auflösung bewirken soll. Es wird gespielet wie bey l)

l)



Wer Gefallen daran findet, kann es so machen. Mir gefällt der einfache Vorschlag bey i) besser, der Gesang wird dadurch viel gefälliger und schmeichelnder; durch die beyden eingeschalteten kleinen Noten scheinet er ganz verändert, und seine Wirkung nicht mehr dieselbe zu seyn.

§. 9.

Da die Vorschläge immer so viele Verwirrung anrichten, indem sie einer so, der andere wieder anders vorgetragen wissen will, so wäre zu wünschen, die Herrn Componisten gewöhnten sich daran, alle lange Vorschläge in ordentliche Noten zu verwandeln, und sie gehörig in den Takt einzutheilen, so würde ein

jeder, wenn ihm auch die Regeln des Vorschlags unbekannt wären, doch des Componisten Gedanken richtig vortragen können, und man hätte nicht nöthig, dem Ausführer erst eine Menge Regeln lernen zu lassen, an die er in der Ausübung nicht einmahl denkt, und also anders spielet, als der Componist wünschet; wenn zumahl ihrer mehrere aus einer Stimme spielen, da jeder zu seinen Vorschlägen andere Regeln, oder auch wohl gar keine hat; da ist denn nun vollends alle Deutlichkeit hin, und ein verwirrtes Geräusch tritt an die Stelle einer ordentlichen Musik. Dergleichen Beyspiele kann man täglich hören. Mancher füllt alle ihm leer scheinende Fleckchen mit Vorschlägen aus, und machet damit das Stück so bund als nur möglich, und glaubt, er hat es recht hübsch gemacht; bedenkt aber nicht, wenn er es ohne gründliche Einsicht thut, daß er der guten Sache damit mehr geschadet als genützet haben kann, wenn er diese Vorschläge nicht an den rechten Ort gebracht, oder wohl gar Fehler in der Harmonie gegen die Grundstimme damit gemachet hat.

§. 10.

Im 6. §. dieses Capitels habe ich gesagt, daß ein Vorschlag, wenn er vor einer Note mit einem Punkte stehet, so viel als die ganze Note gelte, und nur der Punkt gespielet werde; wie in dem dabey befindlichen Beyspiele zu sehen. Aber in dem $\frac{6}{8}$ oder $\frac{6}{4}$ Takte leidet diese Regel eine Ausnahme. Wenn zum Beyspiel eine solche Stelle wie bey m)

m)
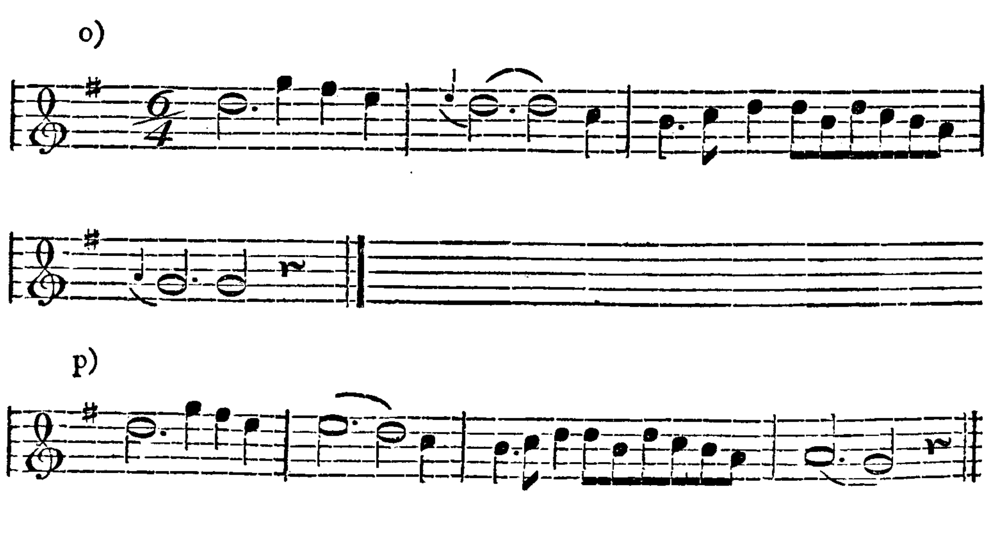
im zweyten Takte vorkömmt, so richtet sich der Vorschlag nicht nach der Note mit dem Punkte, sondern die zwey zusammengebundenen Noten werden als eine dieser aus zwey gleichen Theilen bestehenden Taktart betrachtet, und nun theilet man diese Note durch den Vorschlag in zwey gleiche Theile, davon der erste Theil, nehmlich das Viertel mit dem Punkte auf den Vorschlag fällt, und das zweyte Viertel daran geschleifet wird, s. n)

n)



Im
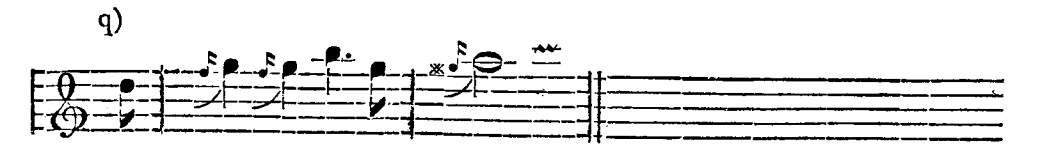
Im $\frac{6}{4}$ Takte ist es eben so, nur daß hier statt der Achtel, Viertel sind, und dahero die Hälfte des Takts eine halbe Note mit einem Punkte ist, s. o); man spielet es wie bey p)



§. 11.

Nun kommen wir zu den kurzen Vorschlägen, welche mit der Note, vor der sie stehen, zugleich auf den Anschlag fallen. Man brauchet sie im muntern Satze, wenn einige Viertel oder halbe Schläge oder Noten auf einerley Stufe auf einander folgen, als bey q)
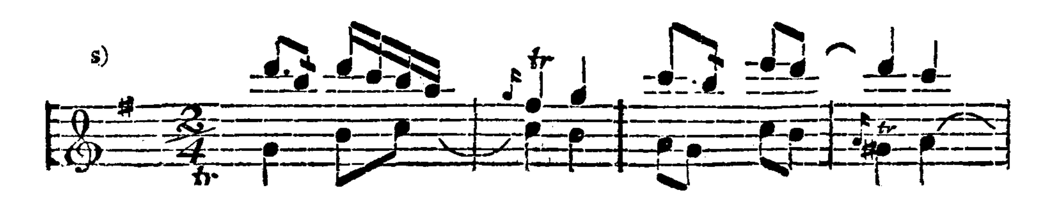
q)
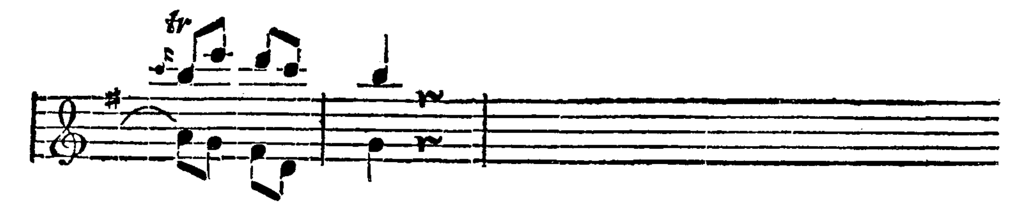


Hernach bey Bindungen; wenn vor der dissonirenden Note, eine Note mit einem Vorschlage stehet, so muß er ganz kurz gemachet werden, damit die Dissonanz nicht in eine Consonanz verwandelt, oder die Dissonanz ohne Vorbereitung eintrete, wie bey der gebundenen Sept, und dadurch die schöne Harmonie verderbet werde. Die Dissonanzen, vor denen dieser Vorschlag stehen kann, sind die Sept, die falsche Quint, die übermäßige Quart und die Secund. Die gebundene Sept, wo die zweyte Stimme Nachahmungen macht, s. bey r)

r)
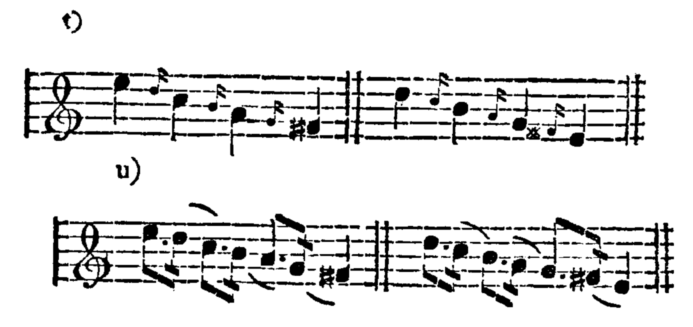
Wenn dieses lange Vorschläge wären, so müßte die halbe Note auf den Vorschlag genommen werden, und das folgende Achtel, als die Sept, träte nun gegen die Grundstimme ohne Vorbereitung ein; welche abscheuliche Harmonie würde der lange Vorschlag bewirken! Bey s) findet man im zweyten Takte ein Beyspiel mit der übermäßigen Quart; im vierten Takte mit der falschen Quint, und im fünften Takte mit der Secund.
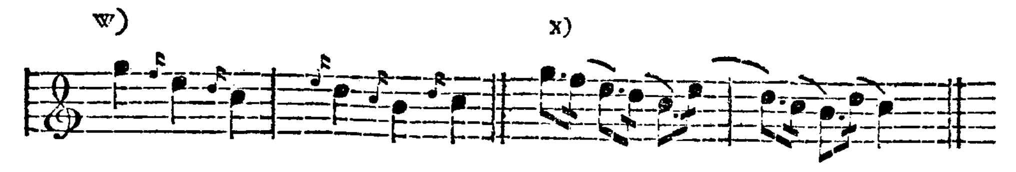




§. 12.

Es giebt noch eine Art kurze Vorschläge, die man durchgehende Vorschläge nennet. Sie nehmen ihren Werth nicht von der folgenden, sondern von der vorhergehenden Note, werden aber an die folgende Note angeschleifet. Man brauchet sie gewöhnlich bey Gängen, welche in Terzen abwärts gehen, wie hier bey t) man spielet sie wie bey u)
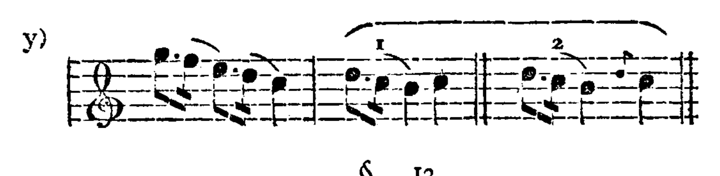


Hierüber sind nicht alle einerley Meynung; Quanz will sie so gespielet haben, wie unter u); aber mir scheint sein beygebrachtes Beyspiel der Regel nicht gehörig zu entsprechen, daß nehmlich diese kleinen Vorschläge nur zwischen absteigende Terzengänge gesetzt werden sollen, da er sie doch anders angebracht hat. Der Schritt vom letzten Viertel des ersten Takts, zum ersten Viertel des zweyten Takts, beträgt keine Terz, eben so sind die beyden letzten Viertel, also kann es auch nicht so gespielet werden. Hier ist sein Beyspiel unter w) und soll gespielet werden wie unter x)
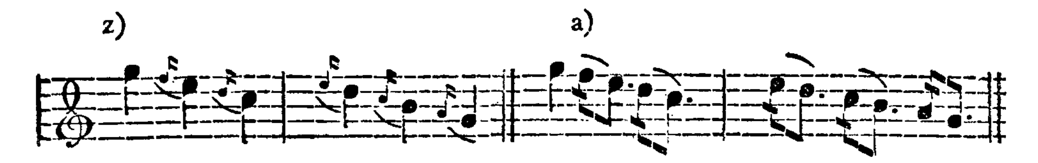


Der erste Vorschlag nimmt seinen Werth vom ersten Viertel; der zweyte vom zweyten Viertel; und der erste im folgenden Takte soll seinen Werth

Werth vom dritten Viertel des vorhergehenden Taktes nehmen, da doch dieser Schritt keine Terz beträgt; das Sonderbare, daß der Vorschlag im folgenden Takte seinen Werth aus dem vorhergehenden Takte holen soll, abgerechnet, so glaube ich, daß dieser erste Vorschlag des zweyten Taktes gar wegbleiben müsse; denn er kann seinen Werth auch nicht von der folgenden Note nehmen, weil der darauf folgende Vorschlag seinen Werth von ihr nimmt; der Vorschlag vor dem letzten Viertel, der eben so beschaffen ist, muß dahero entweder auch wegbleiben, oder er muß in einen langen verwandelt werden; s. y)
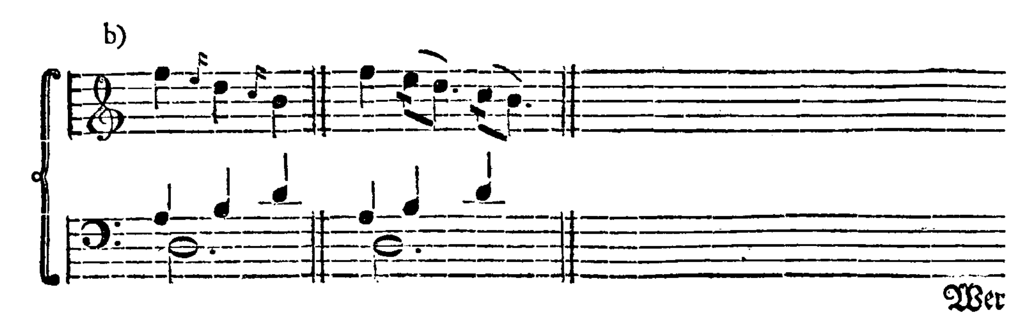


§. 13.

Quanz suchet diese Spielart zu behaupten, indem er sich auf ihre Erfinder, die Franzosen berufet; er giebt sie als Regel an, und brauchet sie doch selbst nicht als solche; man sehe in seinem Buche Tab. XIX. die erste, vierte und letzte Zeile. — Marburg verwirft sie, indem er behauptet, alle kurze Vorschläge müßten eben sowohl als die langen, gerade auf den Anschlag fallen, und will dahero, daß das Beyspiel bey z) gespielet werden müsse, wie bey a)



Er beweiset dieses mit dem französischen Schriftsteller Boivin, welcher in seinem 1690 herausgegebenen Buche von der Orgel saget: daß diese kleine Note gerade auf die harmonische Note im Basse fallen müsse; und bringt eben dieses Beyspiel bey; s. b)

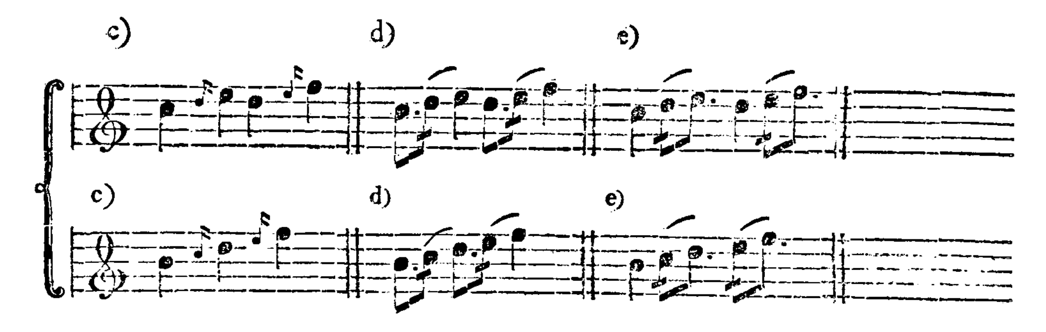


Wer

Wer hat nun Recht? Der Gesang ist in beyden gut, aber die Wirkung ist verschieden; doch halte ich es mehr mit Marburg. Wäre es nun nicht gut, der Componist schriebe dergleichen Gesang mit ordentlichen Noten hin, und ließe nicht so viel auf den Zufall ankommen? so wäre aller Zweifel gehoben. Kommen aber doch dergleichen Stellen auf obige Art geschrieben vor, so weiß ich kein ander Mittel, als man untersuche den Inhalt des Gesanges, und wähle hernach die dazu passende Auszierung. Sie schicken sich zwar beyde zum langsamen Satz; aber zum geschwinden ist die zweyte Art schicklicher.

§. 14.
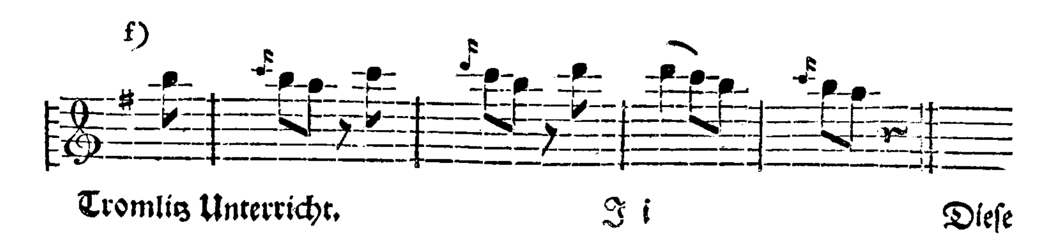
Dieses beobachtet man auch bey Gängen, die durch Terzen aufwärts steigen, als bey c); wird gespielet wie bey d), oder auch, wie bey e).
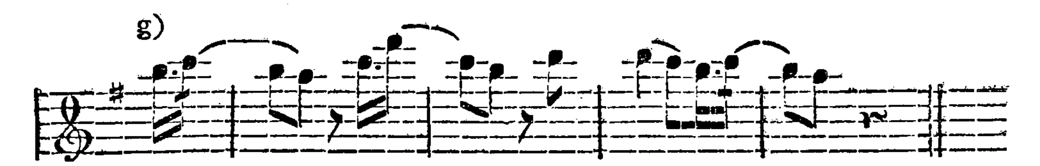


Man nehme sich das obige zur Regel, und kehre sich weiter an kein Gesage, daß es einer so, der andere aber anders will; es macht den Anfänger nur irre, und er kömmt nie zur Gewißheit.

§. 15.

Es giebt noch eine Art kurzer Vorschläge, welche auch ihren Werth von der vorhergehenden Note nehmen. Sie kommen bey Einschnitten vor, wo schon ein Vorschlag in einer Note mit in den Gesang geschrieben ist, und nunmehro zwey Vorschläge, einer als ein kleines Nötchen, der andere, als eine ordentliche mit zum Takt gerechnete Note, vorkommen, wie bey f)
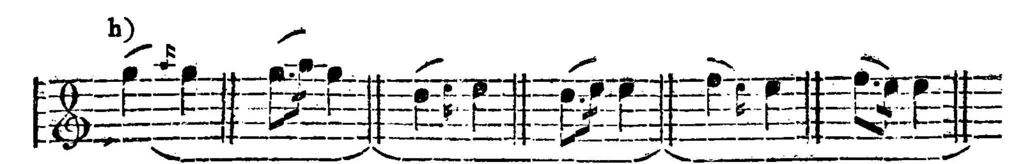


Diese werden gespielet wie bey g)
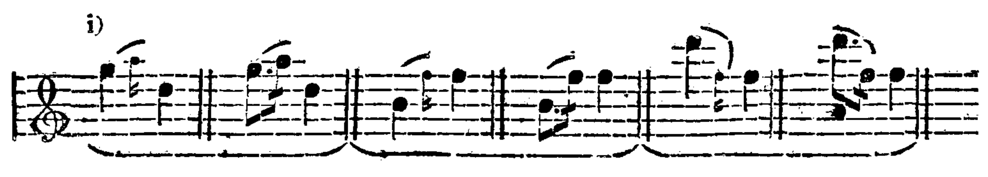


Man kann zwar diese Vorschläge auf den Anschlag fallen lassen, aber es macht eine andere und nicht so gute Wirkung. Da ein jeder anders vorträgt, auch dabey der Innhalt des Stückes zu Rathe gezogen werden muß, so wählet ein jeder nach seinem Gefühl. Kurze Vorschläge werden mehr zu lebhaften, und lange zu langsamen oder cantablen Sätzen gebraucht. Nur gehe man sparsam damit um, und suche dieselben immer, wenn sie dem Ausüber überlassen, und nicht hingeschrieben worden, am rechten Ort zu bringen; welches aus langer Erfahrung erlernet werden muß. Dieses willkührliche Verfahren geht eigentlich nur den Concert- und Solospieler an; in vollstimmigen Sachen, wo mehrere aus einer Stimme spielen, muß man spielen wie es geschrieben ist, damit durch das Zusetzen keine Verwirrung entstehe, denn es würde gewiß nicht einer wie der andere die Zusätze machen.

§. 16.

Der **Nachschlag** ist eine kleine Note, welche zwischen zwey Noten, entweder eine Stufe über, oder unter, oder auch auf der Stufe der Hauptnote stehet, und welche ihren Werth von der vorhergehenden Note nimmt, und an dieselbe angeschleifet wird; s. h)



Er kann aber auch auf- und niederwärts springend angewendet werden; s. i)
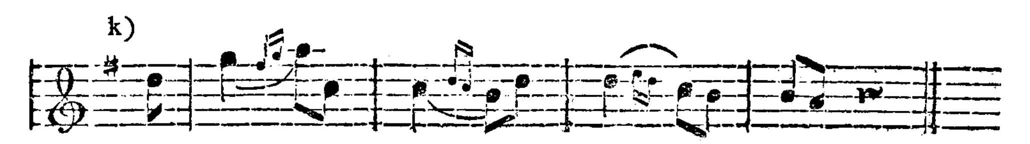


Der

Der Sprung geschiehet auf die folgende Note. Soll der Nachschlag an die darauf folgende Note geschleifet werden, so muß ein Bogen darüber stehen. Aber es ist, wie schon mehrmahls gesagt, besser, dergleichen Zierrathen in ordentliche Noten zu schreiben, wenn die Absicht des Setzers nicht vereitelt werden soll.

§. 17.

Es giebt noch einen Nachschlag, der aus zwey kleinen Noten bestehet, welche auch ihren Werth von der vorhergehenden Note nehmen; die erste davon stehet eine Stufe tiefer oder höher als die vorhergehende Note, und die zweyte berühret den Platz dieser Note wieder; s. k)

k)



wird gespielet wie bey l)

l)
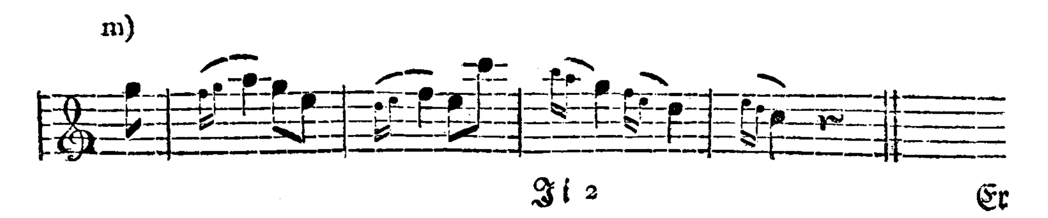


Der Nachschlag, der zum Triller gehöret, ist etwas anders, und wird an seinem Orte davon geredet werden. Dieses Beyspiel sehe man nicht etwan als ein Muster des guten Gesanges an, denn in einem so kurzen Gesange würde diese Auszierung zu oft wiederholet seyn. Es ist darinnen nur gezeiget, wie man diese Auszierung anwenden könne.

§. 18.

Der **Schleifer** bestehet aus zwey kleinen Noten, welche sowohl von oben als unten in der Entfernung einer Terz an die darauf folgende Note geschwinde angeschleifet werden; s. m)
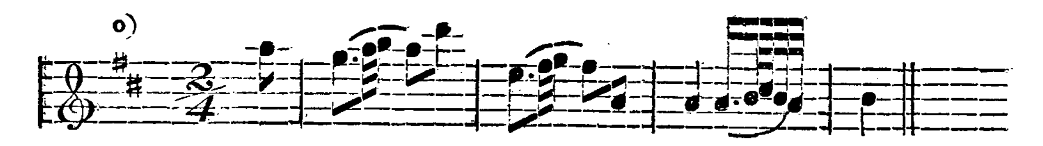
m)



Er hat viel Aehnlichkeit mit dem im 17. §. beschriebenen Nachschlage; der Schleifer aber fällt auf den Anschlag, da der erwähnte Nachschlag in die Zeit der vorhergehenden Note gehöret, und seinen Werth von ihr nimmt. Es giebt auch noch einen Schleifer, davon die erste Note einen Punkt bey sich hat, welcher lange gehalten, und die zweyte kurze und die Hauptnote geschwind daran geschleifet wird. Diese Auszierung machet eine von jener ganz verschiedene Wirkung; s. n)



es wird gespielet wie bey o)



Da aber der Vortrag eines auf diese Art geschriebenen Schleifers schwer zu errathen, so wäre zu wünschen, wie schon jetzo in jedem §. gewünschet worden, daß alle dergleichen Manieren mit ordentlichen Noten ausgedrücket würden. Die erste Art wird nur bey raschen und sehr lebhaften Sätzen angewendet; die zweyte thut bey zwar muntern aber doch mehr singbaren Sätzen bessere Wirkung.

§. 19.
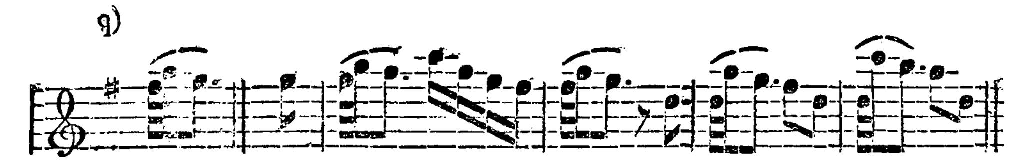
Der Anschlag oder Doppelvorschlag ist eine Manier von zwey kleinen vor der Hauptnote vorhergehenden Vorschlägen verschiedener Gattung, da einer unter und der andere über der Hauptnote stehet. Er wird mit kleinen Nötchen angezeiget, s. p)



und wird gespielet, wie bey q)
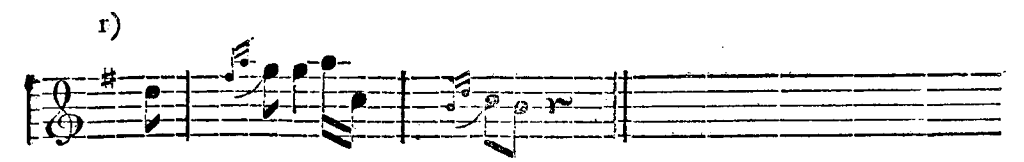
q)

q)
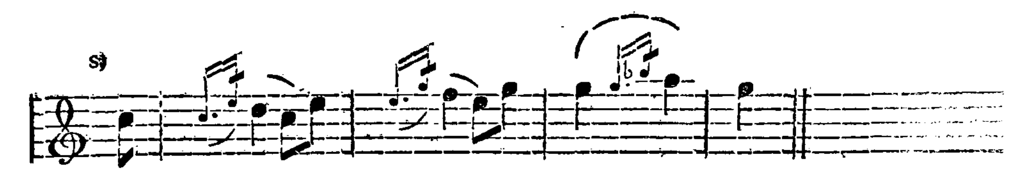


Aus diesem Beyspiel siehet man, daß er zwar verschiedene Stufen einnehmen kann, aber doch mehrentheils, wenn eine Note vorhergehet, dieselbe Stufe zu seiner ersten Note, und zu seiner zweyten Note allezeit die nächste Stufe über der darauf folgenden Hauptnote nimmt. Er kann aber auch auf folgende Art gemachet werden, da er sich nicht nach der vorhergehenden Note richtet, sondern frey, als ob keine Note vorhergienge, angegeben werden; s. r)

r)
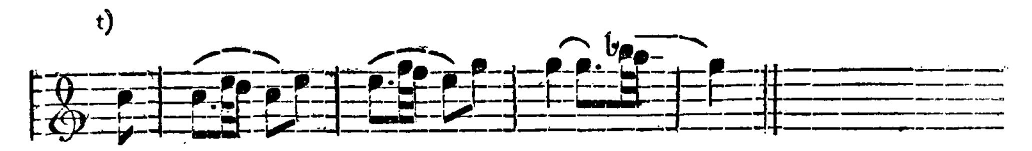


Man setzet auch hinter die erste Note einen Punkt, wird aber von wenigen verstanden; er siehet so aus wie bey s)

s)



und wird vorgetragen wie bey t)

t)
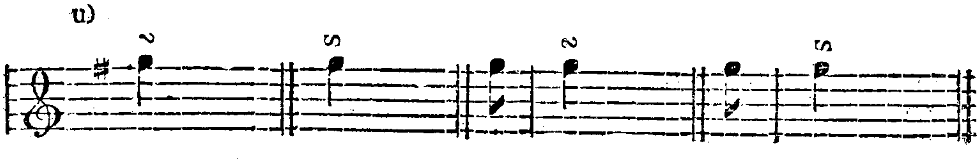


Das Gewicht kömmt auf die erste Note des Anschlags, und die Hauptnote wird verzögert.
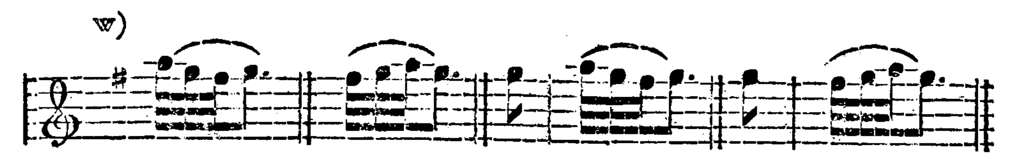
§. 20.

Der **Doppelschlag** bestehet zuweilen aus drey, und zuweilen aus vier kleinen Noten, und wird entweder frey angegeben; oder wenn eine Note auf derselben Stufe vorhergeher; oder an einen aufsteigenden langen

Vorschlag angehänget; oder er wird zwischen zwey Noten von gleichem Werth, oder auch, wenn die erste einen Punkt hat, gesetzet. Er wird von oben und von unten gemacht, und die erste Art durch dieses Zeichen ~ und die andere Art durch dieses Zeichen ∽ angedeutet. Wenn er frey angegeben wird, oder wenn eine kurze Note vorhergehet, so hat er nur drey kurze Noten, und die vierte ist die Hauptnote; s. u)



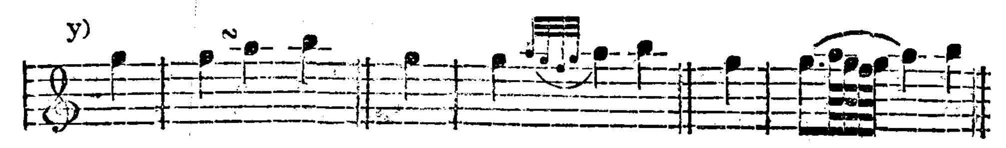
und wird gespielet wie bey w)



Wenn er an einen langen Vorschlag angehänget, oder zwischen zwey gleichen Noten, davon die zweyte eine Stufe steiget, oder davon die erste einen Punkt hat, gesetzet wird, so werden alle vier Nötchen gehöret; s. x);



wenn er zwischen zwey gleichen Noten stehet; s. y)
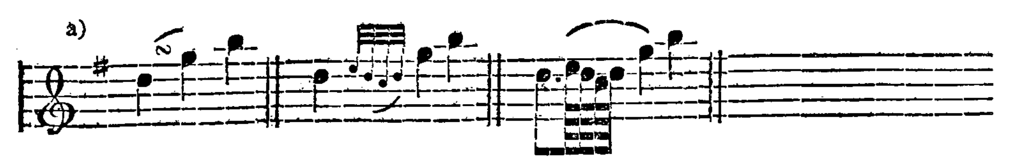


wenn die erste einen Punkt hat; s z)



§. 21.

§. 21.

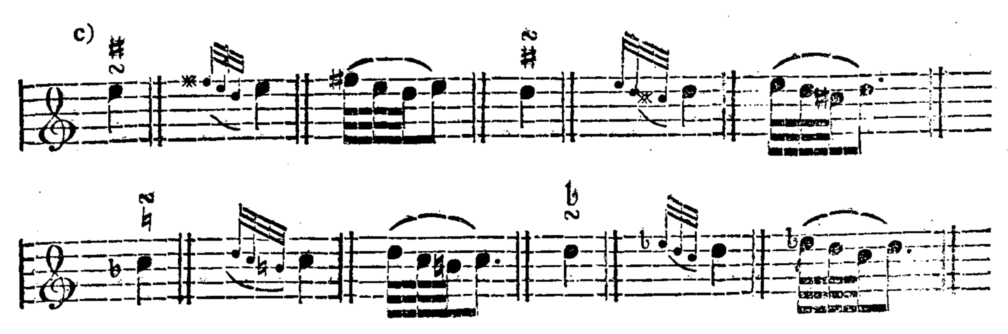
Er kann auch zwischen Noten, die mehr als eine Stufe von einander entfernt sind, angewendet werden, s. a)



Bach hat diese Manier noch mit einem kleinen Nötchen vermehret, welches er vor den Doppelschlag setzet; s. b)



Trift der Doppelschlag auf ein Versetzungszeichen, so muß es dazu geschrieben seyn. Stehet das Versetzungszeichen über den Zeichen des Doppelschlags, so kömmt es auf die erste Note; stehet es drunter, so kömmt es auf die letzte Note; s. c)
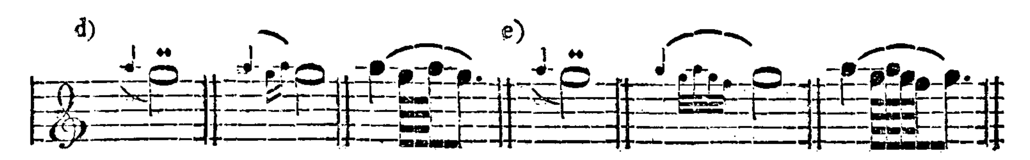


Alle diese hier beygefügte Beyspiele sind erstlich mit dem Zeichen, hernach mit Nötchen, und zuletzt in ordentlichen Noten ausgeschrieben, damit man diese schöne und sehr gebräuchliche Auszierung richtig vortragen lernen möge. Sie kann im lebhaften und langsamen Satze angewendet werden.
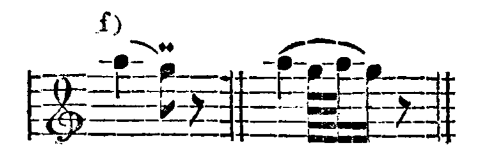
§. 22.

Der **Pralltriller** ist eine Manier, die aus zwey, zuweilen aus vier kleinen Noten bestehet; die entweder an einen abwärts steigenden Vor-

Vorschlag, oder an eine vorhergehende gute Note angehänget werden. Der aus zwey Noten bestehende Pralltriller fällt in stufenweis absteigenden geschwinden Gängen auf die gute Note. Er kann auch, sowohl auf eine gute als schlechte Note frey angewendet werden; und diese Art nennet man einen Schneller. Diese Manier wird durch ein Zeichen, welches einem kleinen deutschen (••) ähnlich siehet, angezeiget. Zuerst will ich ein Beyspiel mit einem Vorschlag setzen; s. d) erstlich, wie er durchs Zeichen angedeutet wird; hernach, wie er mit den dazu geschriebenen kleinen Noten aussiehet; und zuletzt, wie er gespielet wird; mit vier Noten, s. e)
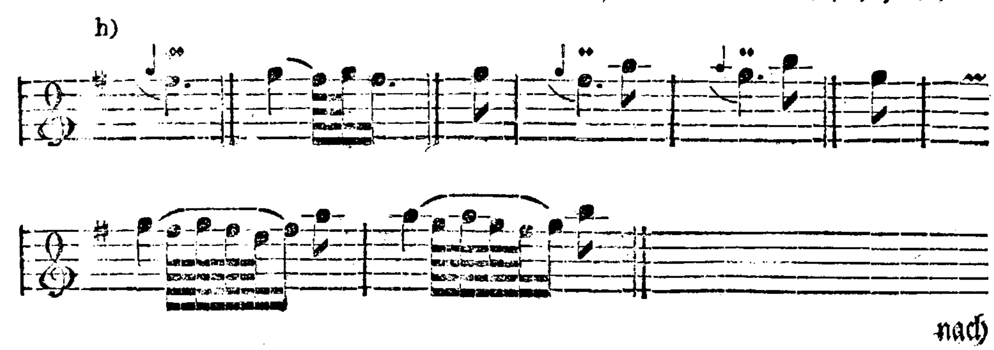


mit einer guten Note vorher, s. f)



wie es erstlich geschrieben, und hernach wie es gespielet wird; oder bey drey gleichen Noten, s. g)
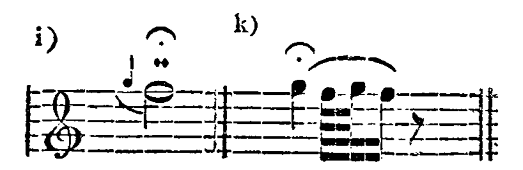


oder nach einem Vorschlage bey einer Note, welche einen Punkt bey sich hat, s. h)



nach
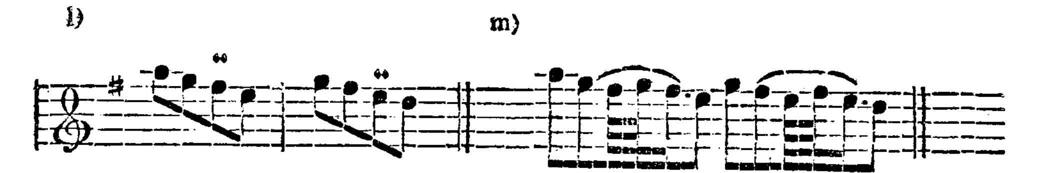
nach einem Vorschlage bey einer Note, die das Haltungszeichen (Fermate) über sich hat; s. i) und gespielet wird, wie bey k)



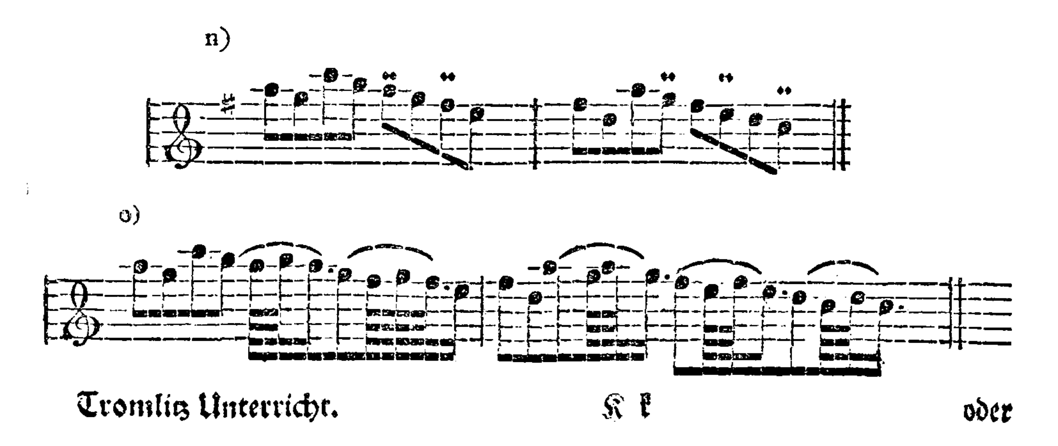
Hier wird nicht die Note mit dem Haltungszeichen, sondern der Vorschlag gehalten, und der Pralltriller wird geschwind und kurz daran gehänget, daß es gleich abschnappet, s. k), so daß man nichts mehr höret, und nachdem man ein wenig gewartet hat, spielet man weiter.

§. 23.
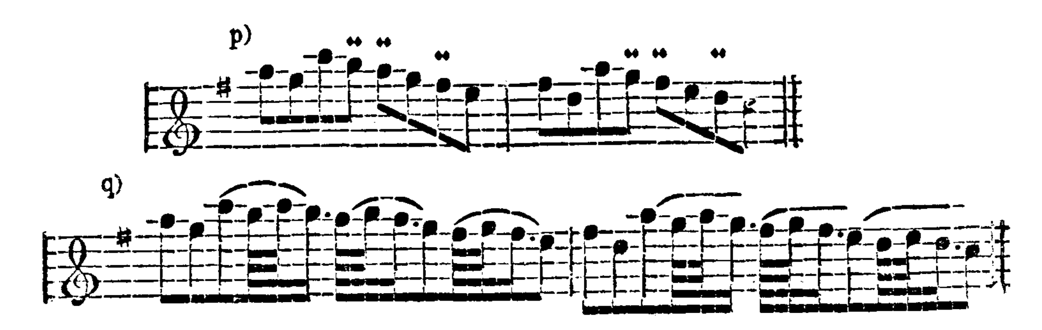
In stufenweis absteigenden Gängen, wo er auf die gute Note fällt, s. l) wird er gespielet, wie bey m)
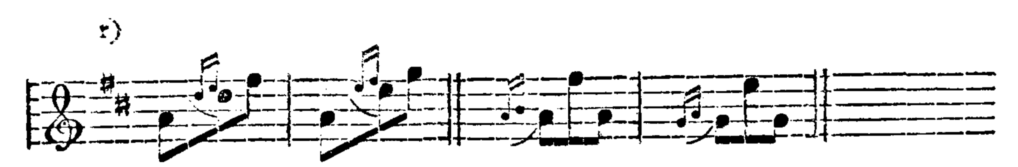


oder in stufenweis absteigenden Gängen, wo er auf die schlechte Note fällt; besonders, wenn schon etliche Gänge vorhergegangen sind, macht er zur Veränderung eine sehr gute Wirkung, s. n) und wird gespielet wie bey o);



oder auf diese Art, s. p), welches also gespielet wird, s. q)



Ganz frey wird er auf folgende Art gebrauchet, s. r)



dieser heißt ein Schneller, und wird allezeit mit kleinen Noten angezeiget, und gespielet wie bey s)



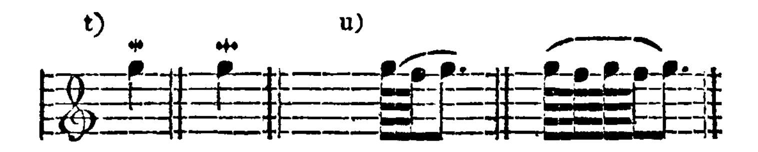
Als eine besondere Veränderung, wenn er nicht zu oft gehöret wird, mag er wohl seine Wirkung thun, besonders im lebhaften Satze. Ein Mordent, oder ein Battement thut in dergleichen Gängen eben die Wirkung. Der Pralltriller wird am besten im muntern Satze angewendet; doch kann er auch im cantablen, wenn er mit Ueberlegung angebracht wird, gute Dienste thun.

§. 24.

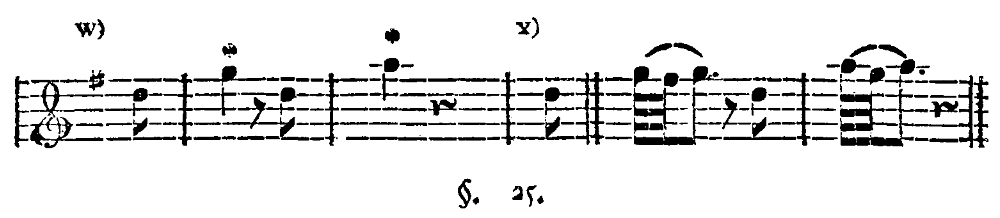
Der Mordent, oder Mordant bestehet auch aus zwey kleinen Noten, wie der Pralltriller, aber umgekehrt. Der Pralltriller hebt mit der Hauptnote an, nimmt die drüberliegende zur durchgehenden, und kömmt wieder zur Hauptnote. Der Mordant fängt auch mit der Hauptnote an,

nimmt

nimmt aber die drunter liegende zur durchgehenden, und kömmt alsdenn wieder zur Hauptnote. Er wird sehr geschwind gemacht, und das Gewicht fällt auf die Hauptnote. Er ist kurz oder lang, oder wie man sagt: einfach oder doppelt, nach Beschaffenheit der Umstände. Der kurze fällt mit der Note zugleich; der lange, welcher aus vier Noten bestehet, nimmt seinen Werth von der Note, vor welcher er stehet, s. t) und wird gespielet wie bey u)
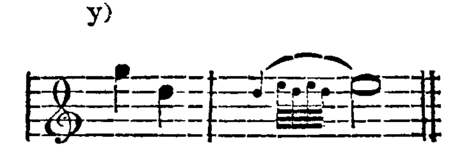


Er wird frey, ohne eine vorhergehende, oder nach einer vorhergehenden im Sprunge gebraucht, s. w), und wird gespielet, wie bey x)
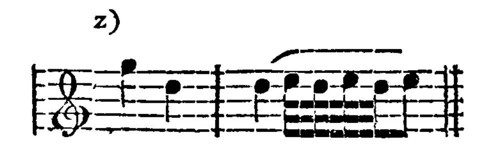


§. 25.

Quanz nennet diesen kurzen Mordanten, ein Battement, und den langen Mordanten braucht er nach einem Vorschlage von unten; s. y)



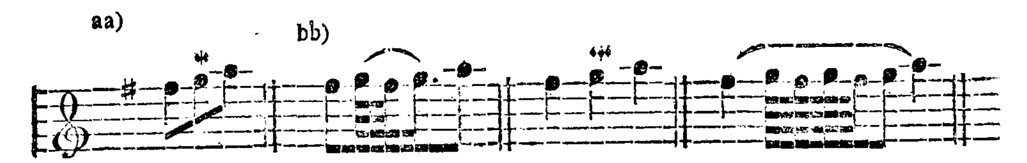
wie er gespielet und in den Takt eingetheilet werde, findet man unter z)



Im vorigen Beyspiel fiel er auf die gute, hier fällt er auf die schlechte Note. Auch wenn eine Note vor einer steigenden vorhergehet, wird er gebrauchet,

 und

und fällt alsdenn auch auf die schlechte, als die steigende Note, s. aa); man spielet ihn wie bey bb)
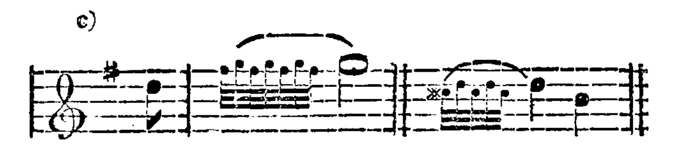


Alle diese Anwendungen sind gut, wenn sie mit Ueberlegung behandelt werden, sie machen durch eine vernünftige Auswahl den Gesang lebhaft und mannigfaltig; denn nicht zu iedem Gesange schicken sich allgemein diese Auszierungen, sie richten sich nach der Bewegung und dem Inhalte des Stückes. Man muß die Meynung dererjenigen, welche glauben, der gute Vortrag hänge von recht vielen dergleichen Auszierungen ab, und dahero jedes Nötchen verbrämen, nicht nachahmen, denn der gute Gesang wird dadurch gänzlich verhunzet. Man muß aber auch nicht in den gegenseitigen Fehler verfallen, und den Gesang so ganz plan, platt und plump dahin leyern, welches ihn elend, steif und hölzern machen würde. Alle vorher angezeigte Auszierungen können ohne Zweifel, wenn sie am rechten Orte stehen, ein Stück verschönern, aber auch ganz entstellen, wenn das Gegentheil geschiehet. Quanz saget: „Ein prächtiger, erhabener und lebhafter Gesang „kann durch übel angebrachte Vorschläge niedrig und einfältig; ein trauriger und „zärtlicher Gesang hingegen, durch überhäufte Triller und andere kleine Manie„ren, zu lustig und zu frech gemachet, und die vernünftige Denkart des Compo„nisten verstümmelt werden." Eine unumstößliche Wahrheit! Ein jeder giebt freylich nur was er hat; kann er nicht viel geben, so wäre es vernünftiger, er wagte sich nicht an Sachen, die über seine Kräfte gehen, und die er nicht einzusehen vermag, ob er es gleich glaubet. Wer niemals die Regeln des Vortrags gelernet, und kein ausgebildetes Gefühl hat, sondern seine Lebenszeit bey niedrigen Musiken verpfiffen und vergeiget, und niemahls denken gelernet hat, auch nicht die geringste theoretische musikalische Kenntniß besitzet, wird immer trocken und hölzern, und ohne Ordnung in seinem Vortrage bleiben. Die Einbildung läßt ihn auch nicht weiter.

§. 26.

Nun ist noch das Battement übrig, welches zweyerley, nehmlich kurz oder lang ist; da aber das kurze eben so beschaffen ist, wie der kurze Mordant, so will ich davon weiter nichts erwähnen. Das lange Battement aber ist von dem langen Mordanten darinnen unterschieden, daß es sich einen halben Ton unter der Hauptnote anfängt, da dieser seinen Anfang auf der Hauptnote nimmt. Wer Gebrauch von dem langen Battement machen will, findet ihn bey c)

c)



Es giebt noch eine Menge solcher Blümchen, die der eine so, der andere wieder anders macht und nennt, als da sind: Ribattuten, Groppos, Tiraten, Halbzirkel von oben und unten, Ueberwürfe, Rückfälle und dergleichen; diese lasse ich hier weg, weil ich glaube, daß sie wegbleiben können: sie verwirren den Anfänger, und machen die Wahl schwer. Des Componisten Pflicht ist, sie hinzuschreiben, die er verlangt. Wer übrigens fleißig gute Sachen liest, und dabey denkt, wird alles finden.

§. 27.

Da die Abwechselung der Stärke und Schwäche hauptsächlich mit zum guten Vortrage gehöret, so setze ich sie auch unter die wesentlichen Auszierungen. Beyde werden durch folgende noch immer beybehaltene italiänische Wörter, oder auch nur durch deren Anfangs-Buchstaben angezeiget, als:

forte, stark, durch f.
poco forte wenig stark, durch poco f.
mezzo forte mittelmäßig stark, durch mf.
piu forte stärker, piuf.
fortissimo sehr stark ff
fortissimo assai am stärksten, fff.
piano schwach, durch p.
poco piano ein wenig schwach, poco p.
mezzo piano mitelmäßig schwach, mp.
piu piano schwächer, piup.
pianissimo sehr schwach, pp.
pianissimo assai am schwächsten, ppp
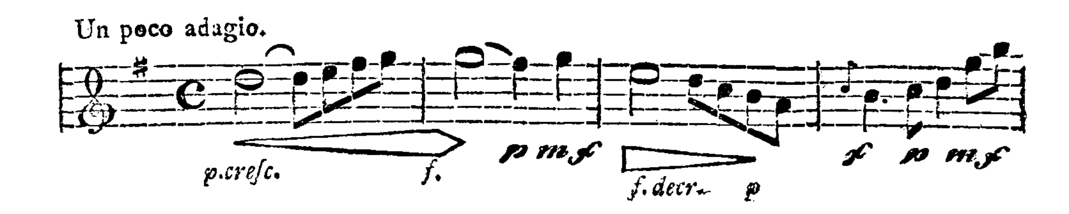
Die übrigen noch darzwischen liegenden Grade sind Subtilitaeten, die man eigentlich nur durchs Gefühl bestimmen kann, dahero auch von wenigen nach Regel beobachtet werden, und nicht einmahl auf allen Instrumenten beobachtet werden können. Es ist schon sehr schwer, wenn man auf der Flöte die obengenannten Grade richtig treffen will. Wie viele Flötenspieler giebt es nicht, die gar nicht daran denken, und die allermeisten spielen immer in einer Stärke fort, zumahl wenn sie einen dunnen und schwachen Ton haben, womit sie nichts machen können, wenn sie auch wollten; oder wenn sie stets mit einer so übertriebenen

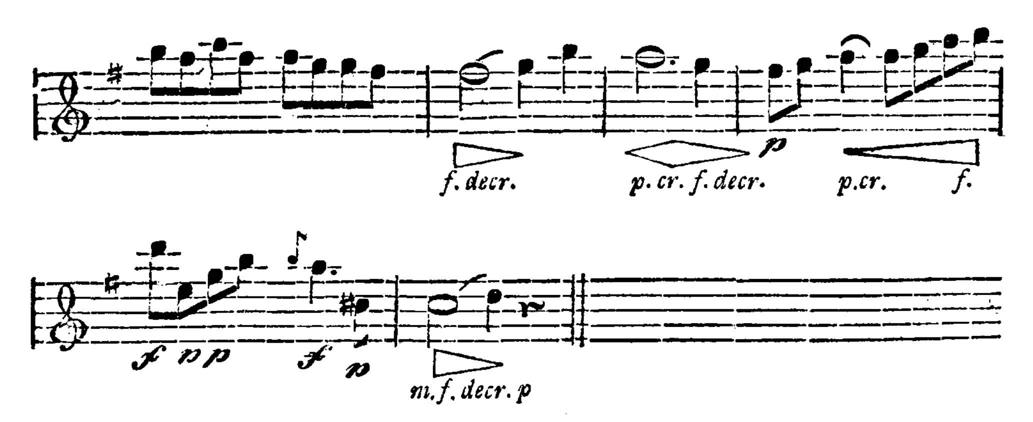
 Stärke

Stärke hineinblasen, daß sie nicht drüber können. Wie die Stärke des Tones beschaffen seyn müsse, um gehörig mit Stärke und Schwäche abwechseln zu können, habe ich schon anderwärts gesagt. — Das forte und piano fängt sich immer bey der Note an, worunter oder worüber der Buchstabe f. oder p. stehet. Es wird sowohl auf einzelne Noten als auf ganze Stellen, besonders solche, welche schon einmahl vorhergegangen sind, angewendet. Diese Stärke und Schwäche ist so beschaffen, daß sie sich von einander abschneidet, das heißt: nicht allezeit so in einander fließt, wie das **Wachsen** und **Abnehmen**, von welchen im folgenden §. geredet werden soll. Ich setze hier kein Beyspiel, weil ich doch das f. und p nach meinem Gefühl einrichten würde, welches ein anderer lieber nach seinem Gefühl eingerichtet wissen möchte. Beym Vortrage untersuche man, wo diese Abänderungen oder Schattirungen die größte Wirkung thun, so wird man den rechten Weg finden. Daß ein jeder anders fühlt, und dahero anders vorträgt, erfähret man, wenn man einige ein und dasselbe Stück spielen lässet, und ein jeder wirds anders vortragen; also nützet ein Beyspiel hierzu wenig; die Ursachen davon siehe in der von mir herausgegebenen Abhandlung vom Flötenspielen; bey Breitkopf 1786. Glaubet man es aber doch, so wird man im folgenden §. ein kleines Beyspiel und in dem Adagio bey den willkührlichen Auszierungen, f. p. cr. und decr. angezeiget finden, und man kann sie benützen. Alles was ich hier gesaget habe, und im folgenden sagen werde, gehet nur den Solospieler an; Ripienisten haben andere Regeln, welche sie aus dem Quanz erlernen können.

§. 28.

Unter die wesentlichen Auszierungen zähle ich auch das **Wachsen** und **Abnehmen**. Es wird mit dem italiänischen Worte: crescendo und decrescendo; oder das erste mit diesem Zeichen ⟨ und das andere auf solche Art ⟩ angezeiget. Es kann sowohl auf einer einzelnen, besonders langen Note, als auch auf mehrere zugleich angewendet werden. Da es bey einzelnen Noten im Gesange und bey Vorschlägen auf verschiedene Art und oft angewendet wird, und also alle Fälle hier beyzubringen unmöglich seyn würde, so will ich nur ein kleines Beyspiel setzen, woraus man die Anwendung dieser Auszierungen genugsam ersehen können wird; s. d)





Unter der Note, wo das cr. stehet, fängt auch das Wachsen oder stärker werden an, oder an dem dünnen Ende beygesetzter Figur. Es versteht sich von selbst, daß man beym Anfange des cresc. eine solche Stärke des Tones fasse, woraus sich alsdenn die ganze wachsende Stärke, welche der Natur des Instruments angemessen, herleiten läßt. Fienge man zu stark an, so würde man die folgenden Töne gegen den Anfang nicht genug verstärken oder wachsend machen können; besonders auf der Flöte, wo es schwerer ist, als auf einem andern Instrumente. Der keine Kenntniß von der Flöte hat, glaubt, daß nur allein durch die Verstärkung des Windes auch der Ton verstärket werde; er wird zwar wohl stärker, aber, wenn man die Vortheile nicht weiß, auch zu hoch. Dahero muß man, so wie man den Ton verstärken will, auch die Flöte nach und nach mit dem Mundloche herein, nach dem Munde zu, drehen, damit die Oeffnung kleiner, und dadurch beym stärker blasen, der reine richtige Ton erhalten werde. Beym decresc. beobachtet man das Gegentheil. Ist das cresc. durch das Zeichen ◁ angedeutet, so siehet man zugleich die Grenzen desselben, nehmlich, man siehet, wo die Schwäche anfängt und die Stärke sich endiget. Dieses siehet man auch beym decresc. Ist es aber mit dem Worte: crescendo, oder nur mit den Anfangsbuchstaben: cr. bezeichnet, so siehet man zwar wohl, wo man anfängt, dazumahl auch immer noch ein p. dabey befindlich, aber wo sich die Stärke endigen soll, siehet man da nicht, muß dahero mit einem forte oder f. angezeiget werden. So ist es auch mit dem decrescendo; da wird der Anfang mit einem f. und das Ende mit einem p. angezeiget, wie man in dem Beyspiel unter d) ersehen kann. Dieses Wachsen und Abnehmen gehöret mit zum Schatten und Licht machen, folglich zum guten Vortrage.

§. 29.

Nur noch von einer jetziger Zeit sehr gangbaren Auszierung ein paar Worte; ich meyne das Durchziehen einer oder zweyer Töne, welches geschiehet,

het, wenn man den Finger nach und nach vom Loche wegziehet, oder darauf schiebet, oder von der Seite her nach und nach bedecket, und auf gleiche Weise öffnet. Ich habe diese Auszierung darum mit hieher gesetzt, weil sie jetziger Zeit so sehr Mode geworden ist, daß sie beständig herhalten muß; sonst ist sie mehr willkührlich als wesentlich, und könnte sehr oft recht gut wegbleiben. Man untersuchet nicht, wo sie sich hinschicket; man bedenket nicht, daß sie nur selten, sehr selten gehöret werden müsse, wenn sie nicht Ekel erregen soll, sondern man macht sie zehnmahl in einem Satze, und heult bey jeder Gelegenheit runter und nauf, daß es kaum auszustehen ist. Viele machen sie nicht sowohl der guten Sache wegen, als nur um zeigen zu wollen, daß sie diese Mißgeburth auch auftreten lassen können. Ich nenne sie eine Mißgeburth; und das ist sie in den Händen unserer meisten sogenannten Concertspieler. Wird sie zu rechter Zeit auf ihren gehörigen Platz gebracht, so thut sie ihre gute Wirkung; aber selten muß sie gehöret werden, denn sie ist von der Art, daß sie leicht unausstehlich wird, wenn sie zu oft erscheint. Man machet sie im Gesange auf Gänge, die durch halbe Töne abwärts oder aufwärts steigen; doch ist sie abwärts gebräuchlicher als aufwärts. Ein Beyspiel von beyden siehe bey e)

e)
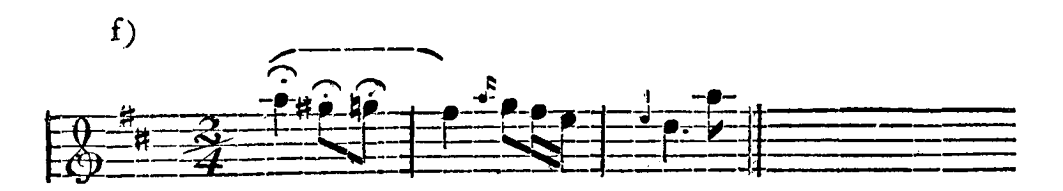


Im zweyten Takte dieses Beyspiels ist diese Manier auf folgende Art anzubringen: so bald man das g, die erste Note im zweyten Takte, greifet, so leget man sogleich die beyden Finger, die zum f nöthig sind, nehmlich 4 und 6 etwas ausgestreckt an die Seite der Flöte den Löchern gerade gegen über, doch ganz nahe an dieselben, und decket auf diese Weise, indem man nach und nach die Finger nach den beyden Löchern hinneiget, dieselben zu, so ziehet sich der Ton von g unvermerkt und ohne Absatz herunter zum f. Dieses Verfahren ist besser, als wenn man sogleich die Spitzen der Finger an die Löcher setzet, und sie nach und nach über die Löcher schiebet, biß sie zu sind. Dieses wird nicht einem jeden gerathen, aber wohl jenes. Wer trockne Finger hat, kann es thun, aber wer feuchte Finger hat, kömmt nicht gut fort, denn die Finger bleiben immer hangen, sowohl beym Hinschieben als Wegziehen, und das Intervall fließet nicht glatt zusammen, sondern wird höckerig. Im letzten Tackte findet sich auch ein Beyspiel aufwärts von dem Vorschlag $\bar{\bar{d}}$ zur Note $\bar{\bar{e}}$; gewöhnlich macht man aus dergleichen Vorschlägen zwey Noten; als hier gilt der Vorschlag ein Viertel, daraus macht man zwey Achtel, das erste $\bar{\bar{d}}$, das zweyte $\bar{\bar{dis}}$ und das $\bar{\bar{e}}$ wird daran gezogen.

zogen. Wenn man sich aber vom d zum e durchziehen will, ohne daß man dis berühret, so hebet man die Spitze des sechsten Fingers nach und nach auf, biß man den Finger ganz vom Loche weg und e hat. Sobald man aber bey dergleichen Durchziehen das Loch anfängt zu öffnen oder zu decken, so muß man den Wind ein wenig verstärken, damit der Ton gleich stark bleibe, welches sonst ohne diese Vorsicht nicht geschiehet.

§. 30.

Man wendet dieses Durchziehen auch bey Fermaten statt einer Einleitung zum Hauptsatze an. Wenn z. B. der Componist in einem Rondo nach einer Fermate diese Einleitung bey f



gesetzet hätte, so kann man sie vom a biß zum fis durchziehen, indem man immer einen Finger nach dem andern auf oben angezeigte Art auf das Loch bringet.

Diese wenigen Beyspiele werden genug seyn, daraus zu erkennen, wo diese Auszierung angebracht werden könne. Aber nochmahls erinnere ich, daß man sie nur selten brauche, damit des Heulens nicht zu viel werde. Im 15. §. des 15. Capitels findet man mehr davon.



Das eilfte Capitel.

Vom Triller.

§. 1.

Vom Triller ein eigen Capitel zu schreiben, sollte wohl manchem überflüssig zu seyn scheinen, zumahl da man meynet, es sey weiter keine Kunst, als daß man auf dem Instrumente mit dem Finger wackelt, und je geschwinder, je besser, so sey es geschehen. Ich bin ja der erste nicht, der ein ganzes Capitel davon schreibt, es haben's andere auch schon gethan, und da ich einmahl schreibe, so wollte ich doch auch gern meine Meynung über diese Auszierung mittheilen. Findet man sie gut, so kann man sie annehmen; wo nicht, so kann man sie weglassen.

§. 2.

Da der Triller eine der prächtigsten, aber auch der schwersten Auszierungen, und eben sowohl, als die übrigen wesentlichen Auszierungen unentbehrlich ist, so ist nöthig, daß man ihn mit anhaltendem Fleiße und ohne zu ermüden, zu erhalten suche; denn da der Gesang gar sehr dadurch verschönert wird, so ist es ein großer Verlust, sowohl für den Instrumentisten, als für den Sänger, wenn er keinen richtigen und schönen, oder wohl gar keinen Triller machen kann. Wenn ein Instrumentist oder Sänger noch so schön vorträgt, so verliehret doch sein Vortrag aus Mangel dieser Auszierung einen großen Theil seiner Schönheit, besonders wenn er beym Schlusse ohne Triller, oder doch nur mit einem schlechten Triller endiget. Man höret selten einen guten Triller; bey manchem scheinet es physikalisch unmöglich zu seyn, ich glaube aber doch, daß die Ursache dieses Fehlers in der ersten Anlage lieget. Mancher giebt sich aber auch keine Mühe, und glaubt, es soll von sich selber kommen.
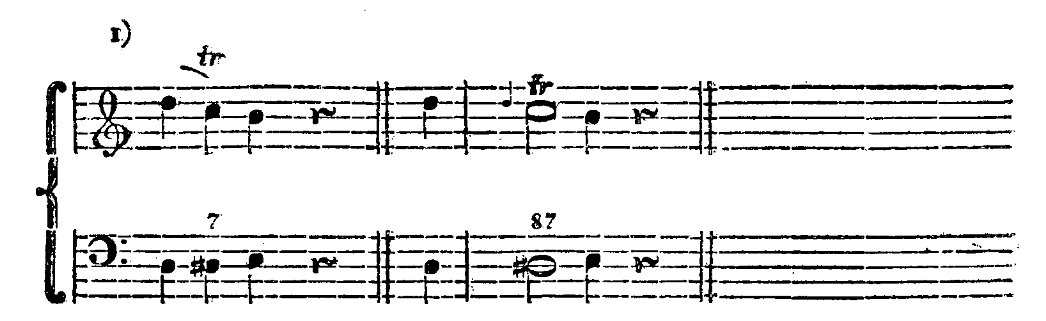
§. 3.

Auf der Flöte müssen alle Finger (auch die Kleinen, und bey einer Flöte mit vielen Klappen die Daumen nicht ausgenommen) nicht nur einen guten Triller, sondern auch die verschiedenen Bewegungen des Trillers machen können. Hieraus wird man die große Schwierigkeit und die viele und anhaltende Arbeit, die es kostet, um damit zum Zweck zu kommen, beurtheilen können. Wäre nun nicht alle Arbeit auf Zeitlebens umsonst gethan, wenn man glauben wollte, der
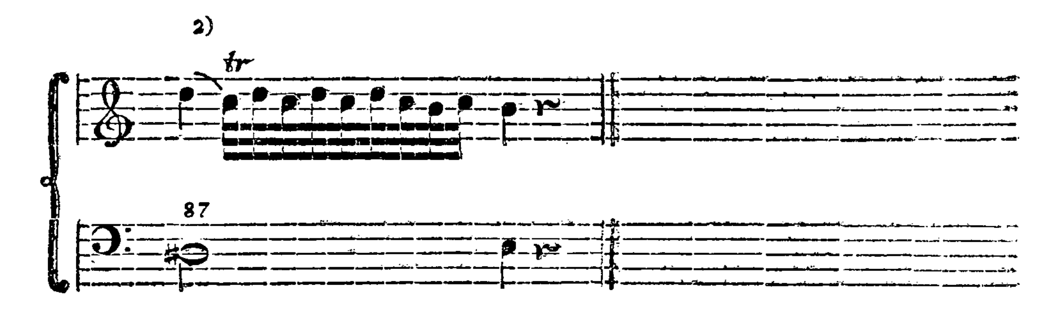
Triller entstånde bloß aufs Gerathewohl, und durch eine zufällige Bewegung des Fingers, ohne auf dessen Gleichheit, Schönheit und richtige dem Satze angemessene Bewegung Rücksicht zu nehmen? Alle Finger würden auf diese Art verwöhnet werden, und schwerlich, oder auch wohl niemahls wieder in Ordnung gebracht werden können. Dahero, will man anders zu einer Festigkeit, Gewißheit und Sicherheit kommen, muß man jeden Finger besonders, erst langsam und so lange, biß man deutlich fühlet, daß dessen Bewegung ganz gleich sey; alsdenn geschwinder auf die nehmliche Art, und denn immer geschwinder üben, biß der Finger alle Bewegungen schön zu machen im Stande ist. Wenn man mit einem Finger fertig ist, so nimmt man den zweyten, und so fähret man fort, biß man sie auf einer gewöhnlichen Flöte alle sieben, und auf einer Klappenflöte alle zehne durch und völlig in Ordnung hat. Ist man nun darüber Meister, welches freylich nur durch eine anhaltende tägliche Uebung geschehen kann, so wird man bey jedem Vorfalle einen schönen und der Bewegung des Stückes angemessenen Triller machen können, und man hat alsdenn eine Schönheit errungen, die vielen fehlet. Es gehöret aber Fleiß und unermüdete Arbeit dazu, im Schlafe kömmts nicht. Freylich kömmt der, der auf seinem Instrumente nur etwan zwey Finger darzu einzurichten hat, besser weg, als der arme Flötenspieler mit seinem Marterholze; wenn er nehmlich ein wahrer Flötenspieler seyn will.

§. 4.

Der Triller bestehet aus einer gewissen Anzahl kleiner Noten, worein die Note, über der das Zeichen des Trillers stehet, verwandelt wird, welche um einen Grad, entweder einen halben oder ganzen Ton, davon der erste auf die Hauptnote, und der andere auf den drüber liegenden ganzen oder halben Ton, nachdem es die Tonfolge, in der man spielet, verlanget, fällt, verschieden sind. Der gute Triller bestehet also allezeit entweder aus einem ganzen oder halben Tone. Der Terzentriller taugt gar nichts, und kein gründlicher und vom guten Geschmacke geleiteter Flötenspieler muß und wird ihn machen, wenn er ausweichen kann. Auch bey der verminderten Septime nicht, sondern man macht ihn mit der verminderten Septime und verminderten Octave, und es ist immer besser, als wenn man ihn umschreibet, um dadurch den nach Einiger Meynung falschen Triller auszuweichen zu wollen. Aber kann man wohl einen Triller umschreiben? Einen Triller umschreiben, heißt nach meiner Einsicht: keinen Triller machen können, oder nicht wissen, wie man ihn machen soll; denn was einmahl, in Absicht auf den schönen Gesang, ein Triller seyn soll, muß auch ein Triller bleiben. Ein umschriebener Triller ist kein Triller. Den Triller der verminderten Septime findet man unter 1)



In beyden Fällen macht hier der Vorschlag, oder die Note, welche des Vorschlags Stelle vertritt, gegen den Baß die Octave; einmahl die reine, das anderemahl die verminderte, und beydemahl ist er d, obgleich im Basse dis stehet, so muß doch der Triller auf dem c, als der verminderten Sept, mit c und d gemachet werden; s. 2)



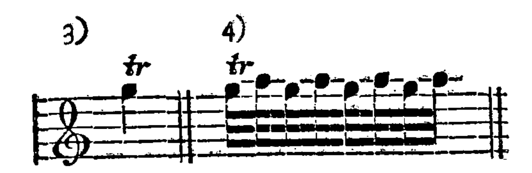
denn ich sehe nicht ein, warum man diesen Triller nicht mit Beyhülfe der verminderten Octave machen will, da sie doch in der Harmonie statt findet? Aber man muß den Triller so machen, wie er hier oben bey 2) stehet, und wie in der Folge gezeiget werden wird, daß nehmlich das Gewicht auf das c, als die Hauptnote, und nicht auf das d, als die durchgehende Note komme; denn wenn man mit dem d anfangen, und unter währenden Triller immer das Gewicht darauf legen wollte, so würde freylich der Triller gegen dem Baß dis sehr schlecht klingen. Aber dieses fällt weg, wenn man das Gewicht auf das c, als die Hauptnote, leget, wie es auch seyn muß, so lässet sich d, als eine durchgehende Note, gegen den Baß sehr gut ertragen.

§. 5.

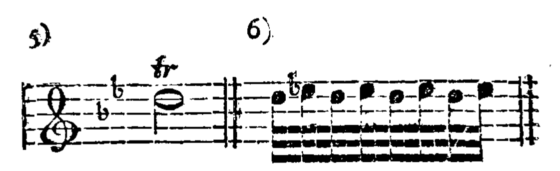
Man setzet bey der Flöte über die Note, welche in einen Triller verwandelt werden soll, das unter 3) befindliche Zeichen. Diese Noten können von aller

Beschaf-

Beschaffenheit seyn, nehmlich, es kann eine ganze, eine halbe, eine viertel, eine achtel, oder eine sechzehntheil Note seyn, und der Triller erhält den Werth der Note, worüber er stehet; aber in wie viel kleine Noten, die nehmlich den Triller ausmachen sollen, eine dergleichen Note verwandelt werden soll, ist eigentlich noch nicht genau bestimmt, ob man gleich gestehet, daß verschiedene Bewegungen des Trillers statt haben müssen. Davon weiter unten. Die Noten des Trillers sehen also aus, s. 4)



Man richtet sich in Ansehung des drüber liegenden Tones nach der Tonart in der man spielet, welcher Ton dahin fällt, der wird zum Triller genommen, als hier bey 4) kömmt zu dem Triller auf dem g der drüber liegende Ton a, weil er in der Tonleiter auf das g folget. Bey 5) stehet ein Triller auf dem d; dieses d kann nach der Vorzeichnung in die Tonleiter b dur gehören, und die heißt: b, c, d, es u. s. w. oder in die Tonleiter g moll; zu diesem Triller auf dem d soll nun der über d liegende Ton genommen werden, der ist hier es, also nur ein halber Ton über d; und man kann nun nicht den Triller mit dem sechsten Finger schlagen, weil dabey nicht es, sondern e entstehen würde, und wenn man den Finger auch noch so wenig aufhübe, so würde man doch das e hören, und das macht eine üble Wirkung. Dieses zu vermeiden, muß man den Triller mit dem kleinen Finger auf der Klappe machen, so wird, wenn die Klappe richtig es gestimmet, und die darunter liegende Feder gehörig eingerichtet ist, der Triller schön; s. 6)
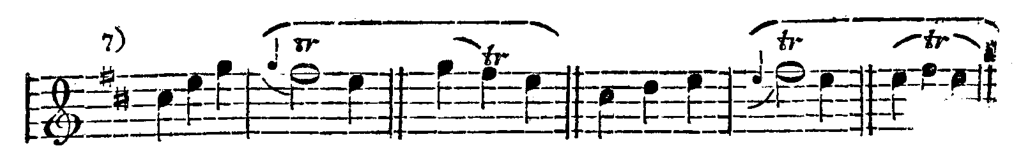


Wo man sich helfen kann, muß mans thun; es kommen so Fälle genug, wo man s nicht kann, und wo man sich kümmerlich durchwinden muß.

§. 6.
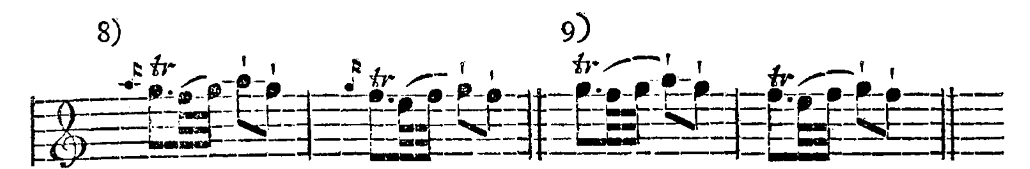
Die Eigenschaft eines guten Trillers ist, daß die Schläge so gleich als möglich gemachet werden, dahero der Finger nicht länger auf dem Instrumente, als über demselben, und so umgekehrt, sich aufhalten, sondern die Zeit des Niederlegens eben so lange, als die Zeit des Aufhebens seyn dürfe, und daß er der Bewegung des Satzes angemessen sey; das heißt: daß er weder zu geschwind noch zu langsam sey. Da in einem Satze mehrere Triller vorkommen, so muß man dahin sehen, daß sie in der Bewegung immer einander gleich bleiben, und nicht einer geschwinder oder langsamer als der andere gemachet werde. Diese Vorsicht ist um so nöthiger, da so viele und so verschiedene Finger die Triller machen müssen. Darinnen gewiß zu seyn, und damit man immer einen der Bewegung des Satzes angemessenen Triller machen könne, so glaube ich, daß es nöthig sey, ein gewisses Maaß zu jeder Bewegung festzusetzen. Ich sehe nicht, warum man z. B bey einem Viertel, die Anzahl der Noten, die zu diesem Triller gebrauchet werden, und die dieses Viertel ausmachen sollen, bloß auf den Zufall ankommen lassen will! Bey einem solchen Verfahren wird der Triller gewiß, wenn in der Folge mehrere vorkommen, dem erstern nicht gleich bleiben, da zumahl immer andere Finger genommen werden müssen, wovon jeder einen andern Triller machen wird, weil man keine gewisse Anzahl Noten, die allemahl in die Zeit der zu trillernden Note genau passen, festgesetzet, und auf diese Weise die Finger gehörig und auf alle Fälle vorbereitet hat. Dahero kömmt es auch, daß ein solcher ungewisser Triller selten recht in die Zeit der Note, auf welcher er gemachet wird, passet; entweder es sind ein paar Noten zu viel, oder zu wenig, und er wird dadurch entweder zu lang oder zu kurz; und da man bißher noch kein gewisses Maaß angenommen hat, oder eines anzunehmen sich nicht bemühet hat, so ist daraus der Fehler entstanden, daß man mit jedem Finger einen andern Triller macht, oder wenn es hoch kömmt, seine Finger nur zu einer einzigen Art gewöhnet hat, die nun auf alle Fälle passen muß; entweder man macht einen zu langsamen, oder einen zu geschwinden Triller, und wendet ihn bey jeder Bewegung an. Der erste ist ein fauler schläfriger; der andere ein zitternder oder meckernder Triller; beyde sind Fehler, und muß sich ein Anfänger sehr hüten, dergleichen nachzuahmen, und wenn sie auch ein sogenannter Virtuos machte. Er würde sich einen Fehler angewöhnen, den er gewiß nur mit der größten Mühe wieder loß werden könnte.

§. 7.

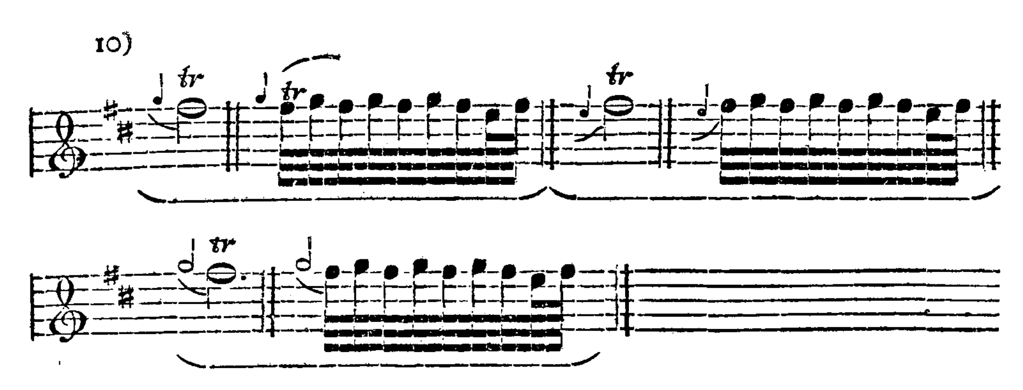
Der Triller, wenn er in der Verbindung des Gesanges vorkömmt, hängt immer an einem Vorschlage, von oben oder von unten, oder an einer vorhergehenden Note, welche des Vorschlags Stelle vertritt, s. 7)



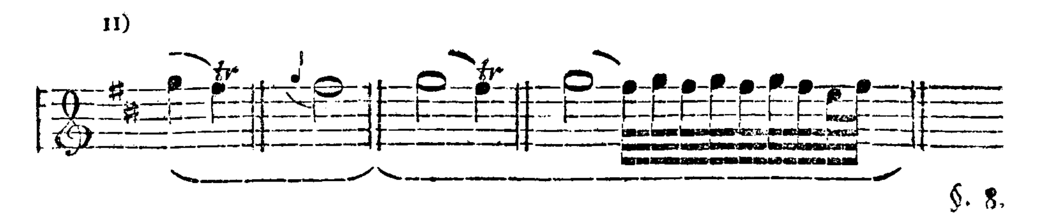
Fängt der Gesang aber mit einem Triller an, es sey im Anfange oder in der Mitte, so kann er auch einen, doch sehr kurzen Vorschlag bekommen, s. 8) kann aber auch ohne Vorschlag gemachet werden, s. 9)



Wenn der Vorschlag vor einem Triller vorhergehet, so nimmt er wie gewöhnlich seine Zeit, nehmlich die Hälfte, von der Note vor der er stehet, und die andere Hälfte wird getrillert; oder er nimmt zwey Theile, wenn ein Punkt hinter der Note stehet, und der dritte Theil, als der Punkt, wird getrillert, doch so, daß gleich nach dem Vorschlage der Triller auf der Note, über der er stehet, seinen Anfang nimmt, s. 10).



Oefters stehet auch eine Note statt des Vorschlags, s. 11)



§. 8.

§. 8.
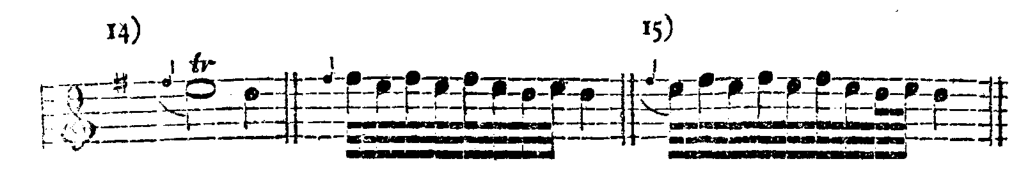
An jeden Triller werden am Ende zwey kleine Noten angehänget, davon die erste die, einen ganzen oder halben Ton unter der Hauptnote liegende ist, und die zweyte die Hauptnote noch einmahl berühret. Dieses nennet man den Nachschlag, welchen jeder Triller haben muß, s. 8, 9, 10, 11). Zuweilen werden die zwey kleinen Noten, welche den Nachschlag ausmachen, in ordentlichen Noten dazu geschrieben, s. 8, 9). Der Nachschlag wird aber auch noch auf andere Art gemacht; einige machen ihn wie bey 12); andere wie bey 13).
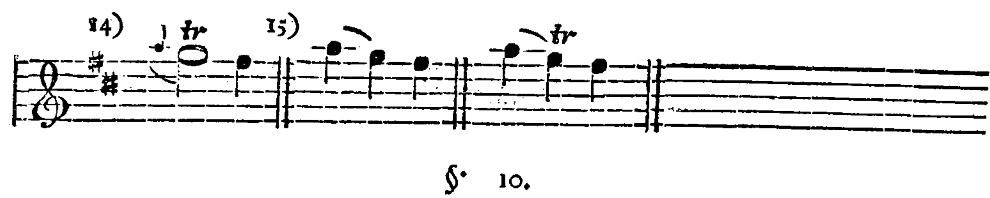


Die erste Art ist eigentlich nur eine Vorausnehmung der Schlußnote; die zweyte ist der ordentliche gewöhnliche Nachschlag, wovon die letzte Note noch einen Vorschlag über sich hat. Die erste Art ist zu einfach, und eben nicht sehr mehr gangbar; die zweyte ist zu bunt, wird aber von vielen gemacht. Die zwey einfachen Noten, wovon ich vorher gesaget habe, sind immer die besten, für den Sänger und Instrumentisten.

§. 9.
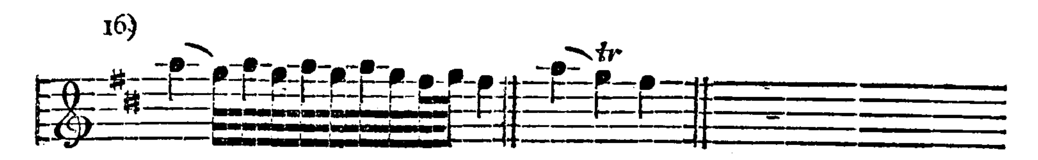
Einige wollen, man soll den Triller von oben anfangen, und die obersten Noten in dieser geschwinden Bewegung als lauter Vorschläge betrachten, folglich auch das Gewicht darauf legen, und die zweyte Note, welches die Hauptnote seyn sollte, als die durchgehende behandeln, auf welche doch nach meinem Gefühl das Gewicht kommen sollte. Wer ihn so machen will, kann es thun, mir ist es unmöglich, und für mein Gefühl unnatürlich; die Note, über der der Triller stehet, ist die Hauptnote, diese muß vermöge des guten und gefühlvollen Gesanges deutlich gehöret werden, eben so, als ob der Triller nicht da wäre; durch diese umgekehrte Art aber wird die Hauptnote verdränget und vertilget, die Folge des guten Gesanges zerrissen, und der eigentliche Gesang unkenntlich gemacht; s. 14) an statt des folgenden bey 15)
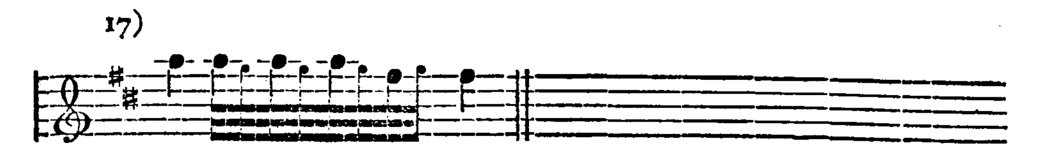




§. 10.

Ich weiß wohl, daß es bey einem sehr langen Triller zuweilen so scheinet, als ob das Gewicht auf der drüber liegenden Note läge; aber da ist nicht die Natur des Trillers, sondern die ungleiche Bewegung des Fingers schuld daran. Wenn wir das Beyspiel unter 14) in seinen einfachen Gesang ohne Triller, wie bey 15) auflösen, so wird ein jeder fühlen, daß das zweyte Viertel deutlich gehöret werden, und der darauf stehende Triller so beschaffen seyn müsse, daß man unter währenden Triller dieses Viertel eben so deutlich hören kann, als ohne Triller; s. 16.



aber wird man das wohl können, wenn man von oben anfängt, und das Gewicht auf die drüber liegende Note leget? und dadurch dieses Viertel verdränget, daß es kaum gehöret wird? wie bey 17).



Wenn man sein Gehör noch nicht gar zu sehr verwöhnet hat, so wird man es gewiß hören, man müßte denn nicht wollen. Auch würde die schöne Wirkung des Vorschlages, welcher allezeit an die darauf folgende Note, also auch an einen Triller angeschleifet werden muß, verlohren gehen, da man bey dieser Art den Vorschlag fahren lassen und absetzen muß; denn wenn der Triller eine gute Wirkung machen soll, so muß er nie von dem vorhergehenden Vorschlage, oder von der vorhergehenden Note, welche die Stelle des Vorschlags vertritt, getrennet werden. Wenn man aber auch die erste Note von dem Triller bey 17) an den Vorschlag binden wollte, so wäre es doch immer die Note, auf der das Gewicht lieget, welche zwar angeschleifet, aber nicht angebunden werden soll; denn an-

schleifen und anbinden ist zweyerley. Das erste geschiehet bey einem guten Triller eine Stufe auf- oder abwärts; das zweyte aber auf der nehmlichen Stufe, findet aber bey einem guten Triller nicht statt. Auch veranlasset dieses Verfahren unter 17) einen ungleichen Triller, weil, wenn man das Gewicht auf die erste drüberliegende Note legen, und sie immer vor der zweyten hören lassen will, dieselbe dadurch länger wird, und folglich der sich bewegende Finger länger entweder über oder auf dem Instrumente aufhält.

§. 11.

Der Triller richtet sich in Ansehung der Geschwindigkeit allezeit nach der Bewegung des Satzes. Auf der Flöte kömmt auch Höhe und Tiefe nicht in Betracht, er wird oben gemacht wie unten, und unten wie oben; bey Instrumenten von größerm Umfange könnte man auf Tiefe und Höhe bey Hervorbringung des Trillers einige Rücksicht nehmen, wenn ja der Componist einen Gefallen daran gefunden hätte, einen Triller in die Tiefe zu setzen. Aber auch dieses leidet eine Ausnahme, da es eigentlich nur einen Concert- und Solospieler angehet; soll aber ein ganzes Orchester zusammen einen Triller machen, welcher Fall in trillernden Octaven-Gängen wohl vorkommen kann, so muß der Triller auf allen Instrumenten der Bewegung des Satzes angemessen seyn, er mag stehen wo er will. Man denke sich das Gegentheil. Auch der Ort muß hier keine Ausnahme machen. Quanz saget zwar: wenn man in einem großen Saale spielete, wo es sehr schallte, da müßte man keinen geschwinden Triller machen, weil sich sonst die Töne unter einander verschlügen. Ich aber sage: wenn sich die Töne eines geschwinden Trillers in einem großen Saale verschlagen, so verschlagen sich gewiß auch die Töne der Passagen in einem geschwinden Satze; um dieses zu verhindern, muß man keine geschwinden Sachen in einem großen Saale spielen; spielet man aber daselbst keine geschwinden Sachen, so braucht man auch keinen geschwinden Triller der sich verschlagen kann. In kleinen Zimmern spielet man hingegen, weil es nicht schallet, geschwinde Sachen, und folglich macht man daselbst auch einen geschwinden Triller; und so stünde immer jeder Triller am rechten Orte, und wäre der Sache angemessen, und man brauchte diese Ausnahme von der Regel nicht. Heut zu Tage spielet man was man kann, es sey wo es wolle, und bekümmert sich wenig um diese Regel.

§. 12.

Hier sollte nun eine bestimmte Bewegung eines, jedem Satze angemessenen Trillers festgesetzet werden; aber ich gestehe gerne, daß dieses eine schwere Sache sey. Da schon so viele große Männer Versuche darüber gemachet haben, und beynahe daran gescheitert sind, so sollte ich es freylich nicht wagen, etwas gewisses

ses darüber sagen zu wollen; aber einen Versuch wird man mir hoffentlich erlauben. Quanz machte ja auch Versuche, und bestimmte die Schläge eines Trillers nach dem Pulßschlage; dieses scheinet mir sehr künstlich, ich habe mich niemahls darnach richten können; denn wenn ich mich zu sehr in die Sache, die ich vortrug, gedacht hatte, und der Triller kam, da vergaß ich den Pulß; und dachte ich an den Pulß, so vergaß ich den Triller, und verlohr das Gefühl für die Sache. Indeß richte sich darnach wer kann. — Der Vorschlag, den ich thun will, ist leichter, gewisser und sicherer. Ob aber alle Musiker mit mir einerley Meynung seyn werden, ist freylich noch eine Frage; wenigstens glaube ich aber doch, daß es, der Sache näher treten zu können, ein Weg seyn wird.
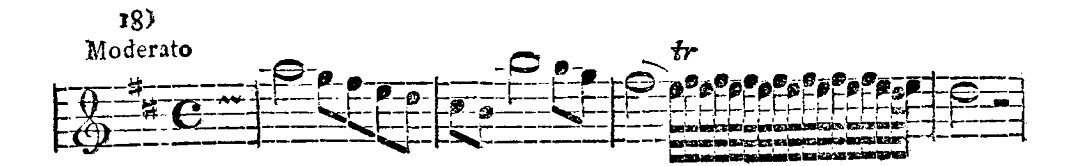
§. 13.

Es ist ohnstreitig eine große Kunst, dem Triller eine gehörige und in den Takt passende, und jedem Satz angemessene Bewegung zu geben, und diese Bewegung bey allen in demselben Satze vorkommenden Trillern gleich zu erhalten; besonders bey Blasinstrumenten, wo so viele Finger einen guten Triller machen müssen; schon auf einer gewöhnlichen Flöte brauchet man sieben Finger dazu, geschweige denn auf einer Flöte mit vielen Klappen. Sollte man nicht die rechte, und jedem Satze angemessene Bewegung des Trillers auf die **dritte Veränderung eines vorgeschriebenen Taktgliedes setzen können**? z. B. Wenn die Glieder des Takts Viertel wären, so bekäme der Triller zweyunddreyßigtheil Noten; wären es aber Achtel, so bekäme der Triller 64theil Noten. Doch bey sehr geschwinder Bewegung, wo man die dritte Veränderung nicht erreichen könnte, würde man mit der zweyten Veränderung vorlieb nehmen müssen; oder wenn diese zu langsam seyn sollte, so könnte man statt 16 Noten, 12 auf einen halben Schlag nehmen, und die 6 guten Noten unter diesen zwölfen, beym Niederlegen des Fingers aufs Instrument, als zwey Triolen betrachten, die andern 6 würden auf solche Art durch das Aufheben des Fingers hervorgebracht; denn indem man 6 niederschlägt, entstehen zu gleicher Zeit 6 andere durchs Aufheben. Zu einem Viertel nähme man also nur die Hälfte. Ein von dem Componisten hinzu gefügtes willkührliches Zeichen würde den Spielenden zurechte weisen. Bey langsamer Bewegung, wo die dritte Veränderung den Triller gar zu langsam machte, könnte man sich auf die nehmliche Art, nur umgekehrt helfen, wenn man an statt 8 Noten 12 nähme. Nach dieser Einrichtung würde sich der Triller immer und bey allen Graden nach der Bewegung des Satzes richten müssen, von dem langsamen biß zum geschwinden; und so wäre er immer richtig im Takte, und das Trillergewirre in einem Orchester, wo viele öfters einen Triller zu gleicher Zeit machen müssen, wäre gehoben, und es würde nunmehro ein richtiges Ganze. Wenn zuweilen einer einen schönen Triller macht, so wird es sogleich bemerket,

ohne die Ursache zu wissen, welche gewiß keine andere ist, als daß der Triller in der richtigen Bewegung des Satzes stehet, und der Finger die dazu gehörigen Töne gleich machet. Da nun so viel daran gelegen ist, so wird man mir hoffentlich verzeihen, wenn ich hier diesen Versuch wage, der mehr auf die Einheit des Trillers zu jeder Bewegung abzwecket. Daß es schwer, aber doch nicht unmöglich sey, glaube ich gewiß.

§. 14.

Auf diese Weise hätte man nun etwas gewisses, woran man sich halten könnte. Sollte man mir nicht beyfallen wollen, so könnte es doch der Sache weiter nachzudenken, eine Gelegenheit seyn; ich nenne es dahero auch nur einen Versuch. Ich bin immer gut damit zurechte gekommen, und durchgängig hat man mich versichert, daß mein Triller gut, und der Sache angemessen wäre. Ich gebe, was ich habe. Da es eine der vornehmsten und schönsten und unentbehrlichsten Auszierungen ist, so verdiente sie wohl nähere Berichtigung, als bißher geschehen ist, und dieses, und das immerwährende unschickliche Trillern und Meckern veranlassete mich zu gegenwärtigem Versuche. Mehr ist er doch immer werth, als dazu erfundene Maschinen, und andere schon angegebene Mittel. Irre ich, so belehre man mich. Diejenigen, die schon alles das wissen, habe ich hier nicht belehren wollen, nur diejenigen, die es nicht wissen, und die eigentlich nur einen Triller haben, welcher zu allen Bewegungen passen muß. Ich setze hier nur ein einziges Beyspiel, als einen Gesang der zum Schlusse führet, um meine Meynung deutlicher und faßlicher zu machen, s. 18)
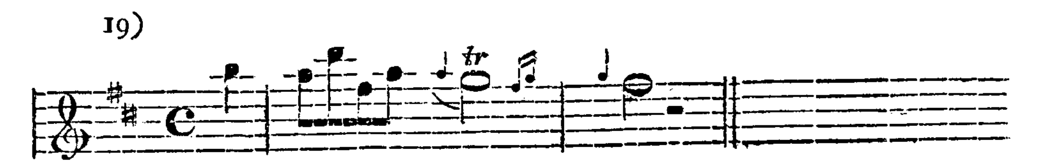


Spielet man dieses kleine Beyspiel in einer langsamern Bewegung, so wird man finden, daß auch der Triller nach dieser Einrichtung langsamer, und der angenommenen Bewegung angemessen sey. Daß diese Art, den Triller zu machen, mit Fleiß studiret seyn will, wird ein jeder einsehen, weil man sich niemahls daran gewöhnet hat, den Triller durch eine festgesetzte Anzahl Noten in den Takt zu passen, und dadurch die richtige und dem Satze angemessene Bewegung desselben zu treffen. Ich glaube, daß man mich verstehen wird; ich gehe dahero weiter.

§. 15.

§. 15.

Nach dem Nachschlage des Trillers wird zuweilen, besonders bey Abschnitten, wenn es die Zeit erlaubet, zu der folgenden Note ein Vorschlag gemacht f. 19)

19)



vor der Schlußnote aber niemahls, f. 20).

20)

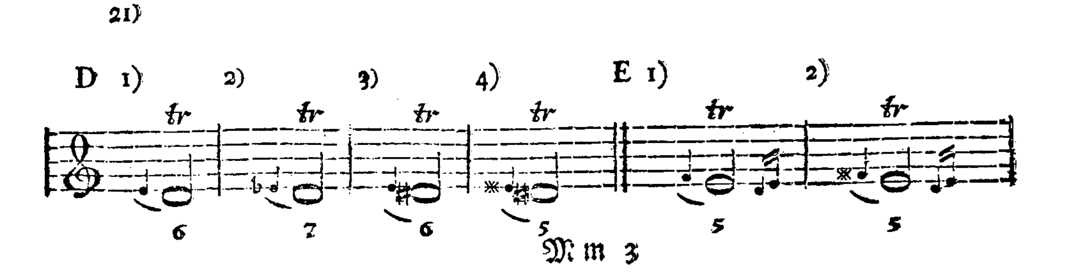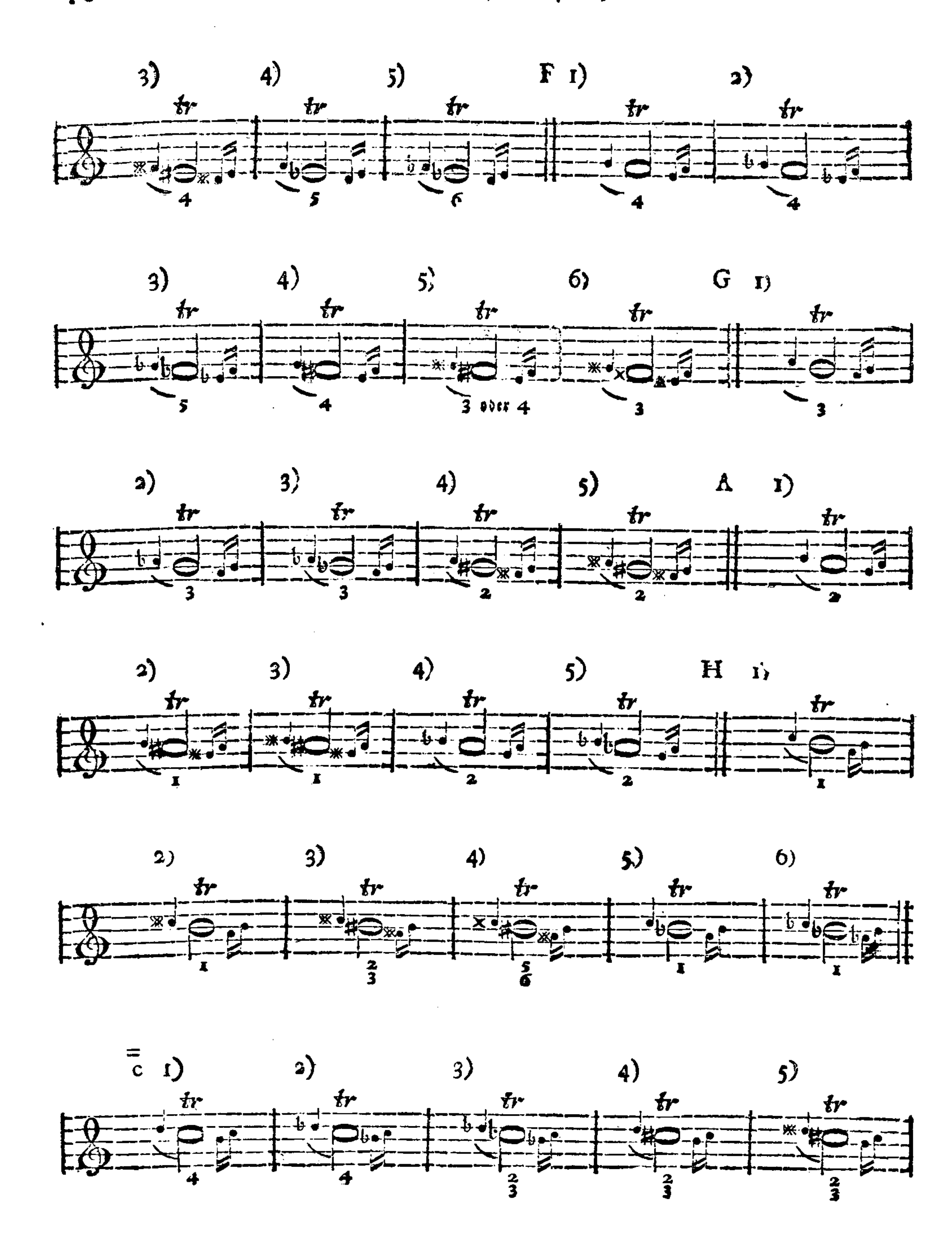


Man trillert heut zu Tage so viel, daß man bey stufenweise auf- und absteigenden Gängen, durch ganze und halbe Töne, und bey springenden Gängen, auf der guten und schlechten Note trillert, daß des Trillerns kein Ende wird.

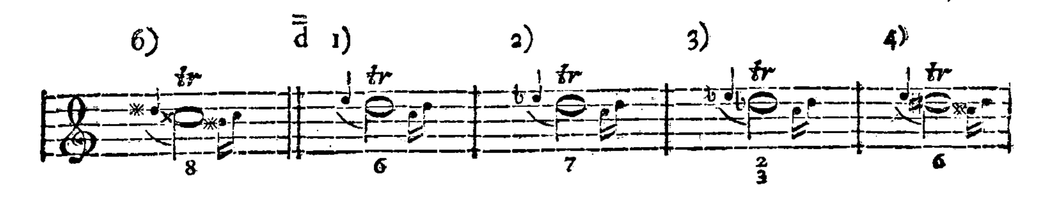
§. 16.

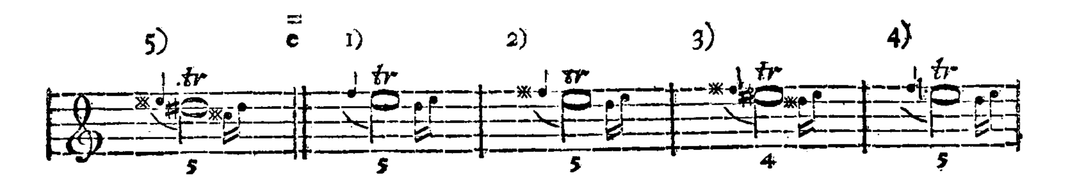
Nun will ich eine Tabelle setzen, woraus man ersehen kann, wie alle Triller auf der Flöte gemachet werden müssen. Sehr viele sind vermöge der Natur dieses Instruments darauf falsch; einige davon sind auch zeithero noch immer falsch gemachet worden, ob sie gleich hätten geändert werden können. Ich will sie dahero alle nach beygefügter Tabelle, und nach meiner forne angezeigten Fingerordnung durchgehen, und die falschen, und wo es möglich ist, ihre Verbesserung, wie auch die künstlichen Triller anzeigen. Folgende Tabelle ist nach den Hauptbuchstaben, wie sie auf einander folgen, eingerichtet, und man findet daselbst alle durch die Versetzungszeichen entstandene Töne, unter denen Buchstaben, wovon sie entsprungen sind; f. 21)

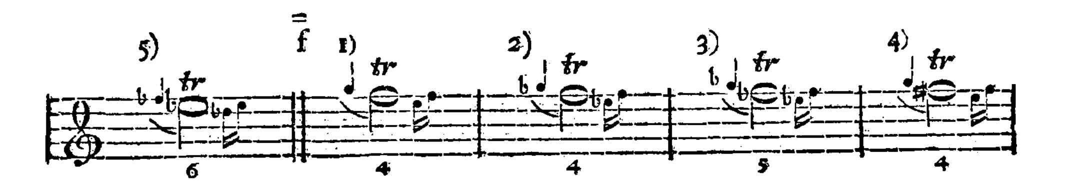
21)
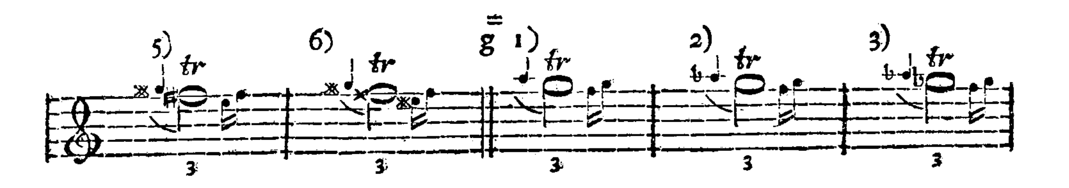


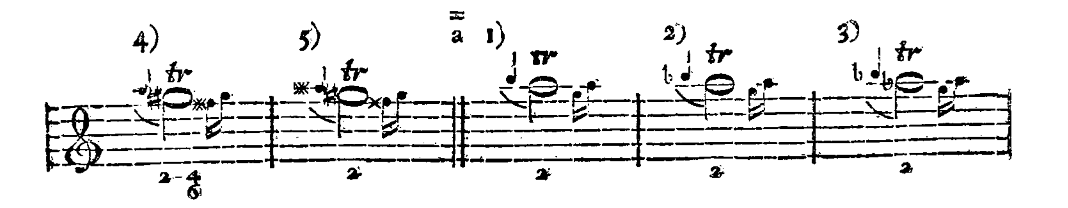

3)
4)
5)
F 1)
2)
3)
4)
5)
6)
G 1)
3 oder 4
2)
3)
4)
5)
A 1)
2)
3)
4)
5)
H 1)
2)
3)
4)
5)
6)
c 1)
2)
3)
4)
5)

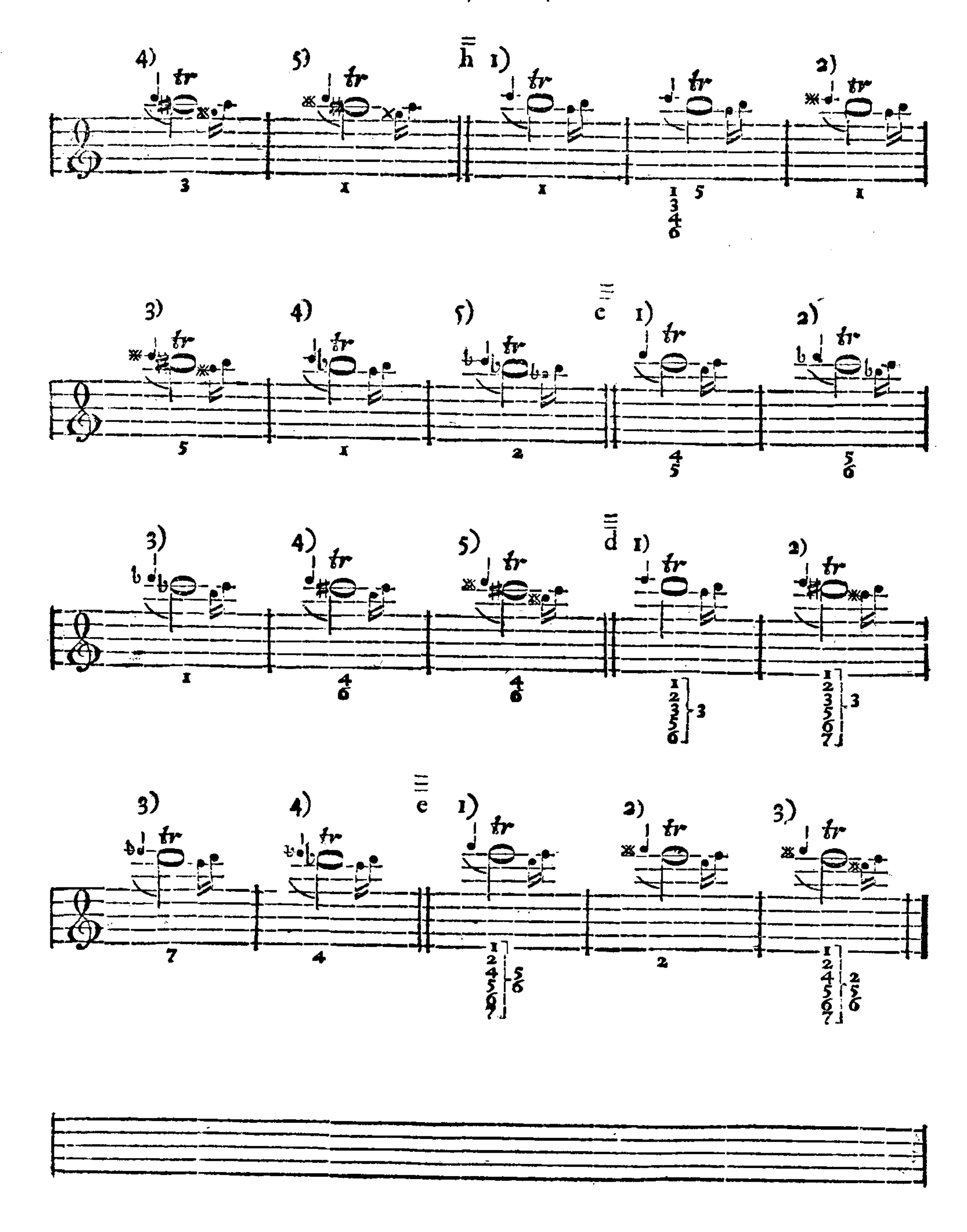

6)
d
1)
2)
3)
4)
tr
8
6
7
2
3
6


5)
e
1)
2)
3)
4)
tr
5
5
5
4
5


5)
f
1)
2)
3)
4)
tr
6
4
4
5
4


5)
6)
g
1)
2)
3)
tr
3
3
3
3
3


4)
5)
a
1)
2)
3)
tr
2 4
6
2
2
2
2



§. 17.

§. 17.

D

No. 1. No. 2.

Der Triller unter No. 1) auf dem tiefen d mit dem 6ten Finger gemacht, ist gut, hat aber keinen Nachschlag. Der unter No. 2 hat es zum Vorschlage, darum kann er nicht mit dem 6ten Finger gemachet werden, denn es würde beym Aufheben dieses Fingers nicht es, sondern e, und also statt eines halben Tones ein ganzer entstehen. Dahero ist dieser Triller mit dem 6ten Finger falsch; kann aber, wenn man ihn mit dem 7ten Finger auf der es Klappe machet, verbessert werden. Besonders machet er in der zweyten Octave eine sehr gute Wirkung, weil er dort öfter vorkömmt, als in der untern Octave, welches sehr selten geschiehet. Da man nun auf diese Art diesen Fehler vermeiden kann, so wäre es eine Thorheit, wenn man es nicht thun wollte, man bekömmt dadurch das rechte zu diesem Triller gehörige Intervall. Auf dem zweygestrichenen d nimmt sich dieser Triller, wie schon gesagt, noch schöner aus, weil er auch einen Nachschlag hat. Man darf nicht glauben, als ob es dem kleinen Finger nicht möglich sey, mit der Klappe einen guten Triller zu machen; aber ich versichere, daß es sehr wohl möglich ist, und ein sehr guter Triller damit gemachet werden kann; nur muß unter der Klappe keine übermäßig starke Feder geleget seyn, damit sie der kleine Finger bequem öffnen könne. Wenn die Feder nur so stark ist, daß sie eben die Klappe gut zum schließen bringt, so ist sie stark genug, und der kleine Finger kann ohne Mühe einen guten Triller damit machen.

§. 18.

No. 3. No. 4.

Der Triller unter No. 3. auf dem dis, welcher e zum Vorschlage hat, wird, mit dem 6ten Finger gemacht, gut, obgleich das e, weil die dis Klappe beym Triller offen bleiben muß, ein wenig zu hoch wird, so erträgt dieses doch das Ohr leicht. Der unter No. 4. ist falsch, weil erstlich der Vorschlag eis, als f gegriffen, schon um ein Komma zu hoch ist, und nur durch das offen bleiben der dis Klappe noch höher wird; auch das dis um ein Komma tiefer als es stehet, folglich noch weiter vom f, welches als eis genommen wird, entfernet ist, daß es beynahe ein Terzentriller wird, und dahero eine sehr üble Wirkung machet. Da er keiner Verbesserung fähig ist, sondern man ihn so behalten muß, wie er ist, so thut man wohl, wenn man ihn so viel als möglich umgehet. Auf einer Flöte, welche eine lange f Klappe für den kleinen Finger der linken Hand hat, wird er sehr gut gemacht. In dieser Octave kömmt er aber auch selten, oder wohl gar nicht zum Vorschein; in der zweyten Octave eher.

§. 19.

E

No. 1. Der Triller auf e unter No. 1. welcher f zum Vorschlage hat, ist falsch, weil sich beym Aufheben des trillernden Fingers, welches der 5te ist, f in fis verwandelt, man mag auch den Finger noch so wenig aufheben, so geschiehet es doch, und nun statt eines halben-Tones ein ganzer entstehet. Hat man aber eine f Klappe an der Flöte für den 6ten Finger, so wird damit
No. 2. dieser Triller sehr schön und richtig gemachet. Unter No. 2. hat der Triller auf dem e, fis zum Vorschlage; dieser Triller nach der gewöhnlichen Art mit dem 4ten Finger gemacht, wird ein falscher Terzentriller, und taugt nichts; besonders ist seine Wirkung in der Tiefe elend. Mit dem 5ten Finger ist er gut. Dieser Triller mit dem 4ten Finger ist noch ein alter Fehler, und man hat ihn, ohne etwas weiter dabey zu denken, beybehalten. Der Triller
No. 3. unter No. 3. auf eis mit dem Vorschlage fis, wird mit dem 4ten Finger gemacht, ist aber auch krank, doch mag er noch mitgehen, wenn man nur das eis so tief als möglich zu machen suchet. Mit Hülfe einer langen f Klappe für den kleinen Finger der linken Hand wird dieser Triller sehr gut
No. 4. gemacht. Auf dem es mit dem Vorschlage f unter No. 4. kömmt ein Triller vor, der auch nicht ganz glaubensfeste ist; er wird mit dem 5ten Finger gemacht. Da mehrentheils das es zu tief, und das f zu hoch ist, und bey dem Trillern die es Klappe immer offen bleibet, so wird das f noch höher, und so muß dieser Triller schlecht klingen; aber es ist kein anderer möglich, und man macht ihn so gut es sich thun lassen will. Mit einer langen f
No. 5. Klappe wird er sehr schön. Der unter No. 5. ist gut.

§. 20.

F

No. 1. Der Triller auf dem f mit dem Vorschlag g unter No. 1 ist gut, aber matt; auf einer Flöte mit einer f Klappe ist er schön und gut. Der unter
No. 2. No. 2 auf dem f mit dem Vorschlage ges ist falsch, denn beym Aufheben des 4ten Fingers entstehet ein ganzer Ton, und soll nur ein halber seyn. Hier könnte vielleicht das wenige Aufheben des trillernden Fingers etwas helfen; viel ist es aber auch nicht. Mit Hülfe einer langen f Klappe ist er
No. 3. gut. Der auf fes mit dem Vorschlage ges unter No. 3. mit dem 5ten
No. 4. Finger ist noch erträglich, ob sich gleich das ges in fis verwandelt. No. 4.
No. 5. auf fis mit dem Vorschlag g ist gut; aber der unter No. 5. auf fis mit dem Vorschlage gis ist mit dem dritten Finger nicht auszustehen; mit dem

4ten Fin-

4ten Finger ist er zwar erträglicher, aber das g welches beym Aufheben des trillernden Fingers entstehet, sticht zu sehr hervor, und verderbt den Triller. Da man nun kein ander Mittel hat, so ist es am besten, man vermeidet ihn gar. Wollte man statt fis, ges nehmen, so würde zwar der Triller erträglicher, aber zu hoch, und durch das Tiefermachen des Tones ges zu matt werden. Auf einer Flöte mit f und gis Klappe wird er sehr gut hervorgebracht. Unter No. 6. hat der Triller auf dem Doppel fis, gis zum Vorschlage und eis zum Nachschlage, wird mit dem 3ten Finger gemacht, ist aber falsch, weil beym Aufheben des 3ten Fingers, gis in a verwandelt wird. Auf einer Flöte mit gis und f Klappe kann er reine gemachet werden. No. 6.

§. 21. G

Der Triller auf g, mit dem Vorschlage a unter No. 1. wird mit dem 3ten Finger sehr gut gemacht. Der, nach dem Vorschlage as, No. 2. ist falsch, weil sich beym Aufheben des 3ten Fingers as in a verwandelt; er ist ohne Hülfe. Auf einer Klappenflöte ist er gut. Unter No. 3. auf ges mit dem Vorschlage as, mit dem 3ten Finger, ist auch falsch, da sich as in a verwandelt; ist auch nicht zu helfen, als mit einer Klappenflöte, darauf ist er sehr gut möglich. Auf dem gis, unter No. 4. mit dem Vorschlag a und mit dem 2ten Finger gemacht, ist ein jämmerlicher Terzentriller, folglich falsch. Wollte man ihn auch mit 4 und 5 schlagen und 6 auf dem Loche dabey liegen lassen, so würde er zwar reiner, aber matt und undeutlich seyn. Hier ist abermahls keine Hülfe, und man muß vorlieb nehmen, wenn man sich nicht an eine Flöte mit mehrern Klappen gewöhnen will, worauf er rein ist. Der unter No. 5. auf gis mit dem Vorschlage ais, mit dem 2ten Finger gemacht, ist erträglicher. No. 1. No. 2. No. 3 No. 4. No. 5.

§. 22. A

Der Triller auf a mit dem Vorschlage h, unter No. 1 ist sehr gut mit dem 2ten Finger. Unter No. 2. auf ais mit dem Vorschlage h ist falsch, denn es ist ein Terzentriller, kann auch nicht verbessert werden. Auf einer Flöte mit gis und b Klappe ist er sehr gut zu machen. Der unter No. 3. No. 1. No. 2. No. 3.

auf ais mit dem Vorschlag his ist nicht viel besser, doch ist er eher zu ertragen. Auf einer Flöte mit gis, b und c Klappe ist er zwar schön und richtig, aber schwer zu machen. No. 4. auf a mit dem Vorschlage b giebt mit dem 2ten Finger wieder einen falschen Triller, denn es entstehet beym Triller ein ganzer Ton, da es doch nur ein halber seyn soll; er muß auch so bleiben, denn das wenige Aufheben des trillernden Fingers verbessert ihn wenig oder gar nicht. Aber auf einer Flöte mit einer b Klappe, ist er zwar etwas künstlich, aber doch sehr gut und rein zu machen. Der unter No. 5. auf dem as mit dem Vorschlage b und mit dem 2ten Finger gemacht, ist erträglicher. Hier hilft auch das wenige Aufheben des Fingers etwas; aber auf einer Flöte mit gis und b Klappe wird er sehr gut, aber auch künstlich, gemacht.

H

§. 23.

Der Triller auf dem h mit dem Vorschlage c, unter No. 1 ist falsch, weil aus dem c durch das Trillern mit dem 1ten Finger cis, also ein ganzer Ton entstehet. Wie schön wird er nicht mit einer c Klappe! aber man muß mit dem Daumen einen Triller machen können. Unter No. 2. auf dem h mit dem Vorschlage cis wird er mit dem ersten Finger sehr gut gemacht. Auf dem his, unter No. 3. mit dem Vorschlage cis wird er mit dem 2ten und 3ten Finger zugleich gemacht, und ais — his schlägt nach; ist erträglich. Auf einer Flöte mit einer c Klappe erhält man ihn vorzüglich gut. Der Triller auf dem his, unter No. 4. mit dem Vorschlage doppelcis und mit dem Nachschlage ais — his, wird von manchem so behandelt, als ob doppel cis, d; his, c; und ais, b wäre, also die Töne: d, c, b, statt ciscis, his, ais nehmen, und nun macht man den Triller auf dem c mit dem 4ten Finger, indem die andern Löcher alle, biß auf 1. zubleiben, und schlägt b und c nach; da aber ais und his tiefer sind, als b und c, und also auch anders gegriffen werden müssen, so können sie auch nicht für eines genommen werden; auch ist das d, als ciscis zu hoch, dieses kann aber nicht wohl anders, als durch das Einwenden der Flöte, tiefer gemachet werden, muß dahero so bleiben, wie es ist. Um aber doch den Triller und dessen Hauptnote richtiger zu machen, so greifet man his und trillert mit 5. und 6.

schlägt

schlägt ais und his nach, so wird er der Tonleiter, in welcher ais, his, ciscis auf einander folgen, angemessener; obgleich auch bey diesem Verfahren, das ciscis noch zu hoch ist, aber doch, wie schon gesagt, durch das Einwenden der Flöte etwas tiefer gemacht werden kann. Der Triller auf b mit dem Vorschlage c unter No. 5. wird mit dem ersten Finger gemacht, ist aber auch ein Terzentriller, und dahero falsch, indem unter dem Trillern das c in cis verwandelt wird. Auf einer Flöte mit der b Klappe ist es sehr gut zu haben. Unter No. 6. wird der Triller auf b mit dem Vorschlage ces mit dem ersten Finger gemacht; ist auch ein falscher Triller, denn er soll nur einen halben Ton b — ces ausmachen, aber das ces verwandelt sich in cis, und wird eine übermäßige Secund, und klinget wie ein Terzentriller. Mit Hülfe einer c Klappe wird er sehr gut.

No. 5.

No. 6.

§. 24.

c

Der Triller auf dem c mit dem Vorschlage d unter No. 1 wäre gut, wenn das c gegen das d nicht stumpf und matt wäre; er wird, wen man den Vorschlag d greifet, mit dem 4ten Finger gemacht, indem man den ganzen Griff vom d behält, h und c schlagen nach. Man kann ihn verbessern, wenn man, indem man ebenfalls den Griff vom d behält, ihn mit dem 3ten Finger machet, man muß aber die Flöte ein wenig einwärts drehen, um dadurch das Mundloch mehr zu decken, damit das c tiefer werde, welches ohne diese Hülfe zu hoch seyn, und dahero der Triller falsch werden würde. Ich halte diese letztere Art für die beste; auch auf einer Klappen-Flöte, ob man gleich mit Hülfe der c Klappe auch einen Triller machen kann, so gefällt mir jener doch besser, nur muß man dabey das Tiefermachen auf dem c nicht vergessen. Unter No. 2. mit dem Vorschlage des wird auf gleiche Art verfahren, wie mit dem vorhergehenden, aber er ist falsch, denn des verwandelt sich in d. Wenn man behutsam verfähret, so kann er richtiger gemachet werden, wenn man des mit dem 4ten Finger greifet, und mit 2 und 3 trillert, b und c schlagen nach; aber vorsichtig muß man verfahren, sonst wirds ein **Maultriller**. Was ich dadurch

No. 1.

No. 2.

meyne, wird man erfahren, wenn man den Triller machet. Auf einer Flöte mit einer c Klappe ist er sehr schön. (No. 3.) No. 3. giebt auf dem ces, wenn man es mit dem ersten Finger als h greifet, einen unrichtigen Triller. weil das h als ces zu tief ist. Greifet man aber ces mit 2, 3, 4, 5, und trillert mit 2 und 3, schlägt b und c nach, so wird er reiner, aber stumpf; doch ist er erträglicher, als der auf dem h. Mit Hülfe einer c und b Klappe wird er sehr schön. (No. 4.) Unter No. 4. der Triller auf cis mit dem Vorschlage d ist gut, wenn das cis richtig gestimmet ist. Man greifet den Vorschlag d und trillert mit 2 und 3, und schlägt h und cis nach. (No. 5.) Der unter No. 5. ist schon nicht so gut, weil die Secund cis — dis gewöhnlich zu groß ist, und das dis beym Triller nicht gut anspricht. Quanz begehret, man solle das erste Loch beym dis ein wenig bedecken; es spricht dadurch das dis zwar besser an, aber das Intervall wird auch dadurch noch größer, indem das cis tiefer wird, und der Triller wird dadurch nicht verbessert. Es ist aber keine andere Hülfe, und man muß damit zufrieden seyn. Dergleichen Triller umgehet man so viel möglich. (No. 6.) Der Triller unter No. 6. mit der krummen oder dis Klappe gemacht, ist gut; nur muß man das ciscis durch das Einwenden der Flöte ein wenig tiefer zu machen suchen.

d

§. 25.

(No. 1.) Der Triller auf dem d, unter No. 1. mit dem Vorschlage e, mit dem 6ten Finger gemacht, ist gut. (No. 2.) Der mit dem Vorschlage es, unter No. 2. mit dem 7ten Finger auf der Klappe gemacht, ist auch gut und richtig. (No. 3.) No. 3. auf des mit dem Vorschlage es, ist ein böser Triller, indem das des viel zu tief gegen das es ist; man behandle ihn wie den Triller auf cis mit dem Vorschlage dis; aber höher muß der auf dem des seyn. Da man sich mit diesem Triller behelfen muß, weil kein andrer möglich ist, so weichet man ihn aus, so gut man kann. Der Triller auf dem dis mit dem Vorschlage e (No. 4.) unter No. 4. mit dem 6ten Finger gemacht, ist gut; nach dem Vorschlage e greifet man dis, und indem man es ergreifet, trillert der 6te Finger, indem

man

man die dis Klappe offen erhält; cis — dis schlägt nach. Der Triller unter No. 5. auf dis, mit dem Vorschlage eis, wird eben auch mit dem 5ten Finger gemacht, wie in der untern Octave; hat auch den nehmlichen Fehler, daß das eis gegen das dis viel zu hoch ist, und durch das offen bleiben der dis Klappe noch höher wird, und nunmehro einem Terzentriller sehr ähnlich klingt. Mit einer langen f Klappe wird er gut. No. 5.

§. 26.

e

Da bey dem Triller auf dem e, und denen durch die Versetzungszeichen von ihm abstammenden Tönen die Behandlung mit der untern Octave mehrentheils gleich ist, so könnte ich den Liebhaber dahin verweisen, wenn ich nicht befürchtete, das hin- und herblättern möchte ihn verwirren, und endlich gar verdrüßlich machen. Ich will dahero immer in der Ordnung fortfahren, wenn auch schon eins und das andere in der untern Octave da gewesen seyn sollte. Also der Triller auf dem e mit dem Vorschlage f unter No. 1. mit dem 5ten Finger gemacht, ist ein falscher Triller, weil beym Aufheben des trillernden Fingers f in fis, also in einen ganzen Ton verwandelt wird, da es doch nur ein halber seyn sollte. Mit einer f Klappe wird er sehr gut gemacht. Unter No. 2. mit dem Vorschlage fis, ist der Triller mit dem 5ten Finger gut; aber mit dem 4ten Finger taugt er gar nichts, und ist ein Fehler. Auf eis unter No. 3. mit dem Vorschlage fis, machet man ihn mit dem 4ten Finger, indem man das eis so tief als möglich zu machen suchet, und doch ist er falsch; aber da kein anderer da ist, muß man sich mit ihm behelfen, so gut man kann. Mit Hülfe einer langen f Klappe wird er sehr gut und richtig gemacht. Auf es mit dem Vorschlag f unter No. 4. wird der Triller mit dem 5ten Finger gemacht; ist aber auch unrein, denn das f wird gegen das es, welches beym Triller beständig offen bleiben muß, viel zu hoch. Mit Hülfe einer langen f Klappe wird er besser, aber auch schwerer. Unter No. 5. auf es mit dem Vorschlage fes wird er mit dem 6ten Finger sehr gut gemacht. No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5.

§. 27.

f

Der Triller auf f mit dem Vorschlage g, unter No. 1 ist, mit dem 4ten Finger gemacht, gut. Unter No. 2. der Triller auf f mit dem Vorschlage No. 1. No. 2.

schlage zes mit dem 4ten Finger gemacht, ist falsch, denn ges verwandelt sich
No. 3. in g. Mit Hülfe einer langen f Klappe wird er gut. Auf fes unter No. 3.
No. 4. mit dem Vorschlage ges, mit dem 5ten Finger gemacht, ist gut. Bey No. 4.
No. 5. auf fis mit dem Vorschlage g, mit dem 4ten Finger, ist gut. Unter No. 5.
auf fis mit dem Vorschlage gis ist der Triller mit dem 3ten Finger, entsetzlich; mit dem 4ten Finger höret man das g zu sehr; und will man an statt fis, ges nehmen, so muß man, da es als fis viel zu hoch ist, die Flöte zu sehr einwenden, um es tief genug zu erhalten, dadurch wird aber der Ton so dünne, daß er nur pipt, und er wird doch nicht tief genug, ist auch viel zu schwach gegen die andern Töne. Am besten ists, man vermeidet ihn. Auf einer Flöte mit gis und f Klappe kann er sehr gut hervorgebracht wer-
No. 6. den. Unter No. 6. auf fisfis mit dem Vorschlage gis, mit dem 3ten Finger, liegt auch ein kranker Triller; mit einer gis Klappe wird er schön.

§. 28.

g

No. 1. Der Triller auf g mit dem Vorschlage a, unter No. 1. mit dem 3ten
No. 2. Finger gemacht, ist gut. Der unter No. 2. mit dem Vorschlage as, ist falsch; weil sich beym Trillern das as in a verwandelt; ist auf keine Weise zu verbessern, auch durch das wenige Aufheben des trillernden Fingers nicht.
No. 3. Auf einer Flöte mit der gis Klappe ist er gut. Unter No. 3. auf ges mit dem Vorschlage as und mit dem 3. Finger gemacht, ist auch ein falscher Triller; doch ist er in dieser Octave erträglicher als in der untern, man höret das in a verwandelte as nicht so sehr. Mit der gis Klappe gemacht,
No. 4. ist er besser. Der Triller auf gis mit dem Vorschlage a unter No. 4. mit dem 2ten Finger ist ein falscher Terzentriller, und gar nichts werth; der Nachschlag fis, welches gewöhnlich zu tief ist, macht ihn noch auffallender. Mit 4 und 6 gemacht, giebt ihn zwar etwas erträglicher, wenn das gis nicht, wie gewöhnlich, zu hoch gestimmet ist, aber er ist nicht recht deutlich. Kein ander Mittel, als eine gis Klappe ist hier möglich, wer sich aber dazu nicht bequemen will, muß vorlieb nehmen, wie in allen dergleichen Fällen. Aber wo bleibt nun der Vorwurf, daß man auf der Flöte
No. 5. nicht rein spielen könne? Unter No. 5. auf gis mit dem Vorschlage ais ist der

der Triller, mit dem 2ten Finger gemacht, noch eher zu leiden, obgleich das ais ein wenig zu hoch wird. Auf einer Klappenflöte ist er besser, aber künstlich und schwer.

§. 29.

Der Triller unter No. 1. auf dem a mit dem Vorschlage h, mit dem 2ten Finger gemacht, ist gut. Mit dem Vorschlage b unter No. 2. auch mit dem 2ten Finger, ist der Triller falsch, weil aus dem halben Ton a — b, ein ganzer a — h wird. Er kann auch nicht durch das sehr wenige Aufheben des trillernden Fingers verbessert werden; über dieses klingen dergleichen erzwungene Triller sehr ängstlich. Also muß er wohl bleiben wie er ist; doch kann man etwas thun, wenn man nehmlich das b mit 1, 2, 4, 5, 6, 7, wie eigentlich allezeit geschehen soll, greifet, und beym a, indem alle zum b gebrauchte Finger liegen bleiben, mit 4 und 5 trillert, so wird zwar der Triller rein, aber etwas hart. Mit einer b Klappe wird er, obgleich etwas künstlich, aber doch rein und gut gemacht. Auf as mit dem Vorschlag b unter No. 3. mit dem 2ten Finger, ist der Triller auch nicht richtig, denn das b wird zu hoch, und das niedrige Bewegen des Fingers hilft hier weniger, als in der untern Octave; wenn man aber eben so, wie bey No. 2. verfähret, nehmlich den ganzen Griff von b behält, und mit 5 trillert, so wird zwar das as ein wenig zu tief, welches aber durch das Herauswenden der Flöte leicht gehoben werden kann, so bekömmt man einen reinern, aber auch etwas harten Triller. Außerdem wird er mit einer b und as oder gis Klappe besser hervorgebracht. Der Triller unter No. 4. auf ais mit dem Vorschlage h, wird zwar mit dem dritten Finger rein, aber nicht lebhaft genug gemacht; mit dem 1sten Finger, wie man ihn gewöhnlich machet, taugt er gar nichts. Wenn man aber das ais wie b mit 1, 2, 4, 5, 6, 7 greifet, und es ein wenig tiefer zu machen suchet, alsdenn mit dem 2ten Finger trillert, bey Endigung des Trillers diesen Finger liegen lässet, und den 5ten aufhebet und wieder zumachet, so hat man einen richtigen und guten Triller, nebst dem richtigen Nachschlage gis — ais. Hat man b und gis Klappe an der Flöte, so wird dieser Triller noch richtiger gemacht. Unter No. 5. auf ais mit dem Vorschlage his mit dem ersten Finger, giebt auch einen unreinen Triller,

a
No. 1.
No. 2.
No. 3.
No. 4.
No. 5.

indem beym trillern das his zu hoch wird; doch muß er gut seyn. Man hat noch einen andern Triller; wenn man nehmlich his mit 1, 3, 4, 6, 8, greifet, und indem man mit dem 5ten Finger trillern will, man zu gleicher Zeit den 2ten Finger so weit auf das Loch leget, daß nur ein ganz klein wenig Oeffnung bleibet; gisgis — ais schlägt nach. Man muß sich aber bey diesem Verfahren in Acht nehmen, damit das ais nicht zu hoch werde. Man kann ihn zwar auf einer Flöte mit c und b Klappe reiner machen, aber er ist künstlich; wenn man Zeit dazu hat, gehet es an.

§. 30.

h

No. 1. Der Triller auf h mit dem Vorschlage c, unter No. 1. mit dem 1sten Finger, ist falsch, denn das c verwandelt sich in cis. Wenn man aber den Vorschlag c mit 1, 3, 4, 6, 7, greifet, und mit 5 trillert, so wird er rein. No. 2. Unter No. 2. mit dem Vorschlage cis und mit dem 1sten Finger gemacht, giebt einen guten und richtigen Triller. No. 3. Der Triller unter No. 3. auf his, mit dem Vorschlage cis wird gut, wenn his mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, gegriffen und mit dem 5ten Finger getrillert wird, und man durch Wechselung des ersten und dritten Fingers, nehmlich, wenn man den 1sten zu, und den 3ten auf, und alsdenn den 3ten wieder zu, und den 1sten geschwind hinter einander aufmachet, den Nachschlag hervorbringet. No. 4. Unter No. 4. auf b mit dem Vorschlag c wird mit dem 1sten Finger ein guter Triller gemacht. Man merke, daß ich bey b allezeit den Griff: 1, 2, 4, 5, 6, 7, meyne. No. 5. Der unter No. 5. mit dem Vorschlag ces, wird mit dem 2ten Finger ein guter Triller, as und b schlägt nach.

§. 31.

(c)

No. 1. Der Triller auf dem c mit dem Vorschlag d unter No. 1. gehöret unter die künstlichen; man schläget d vor, macht den Triller mit 4 und 5, indem man zu gleicher Zeit mit dem 1sten Finger das Loch so viel zudecket, als zum reinen c nöthig ist; wenn man dieses nicht thut, wird das c zu hoch,

und

und der Triller falsch. Oder wenn man d vorgeschlagen hat, so leget man noch den 5ten und 6ten Finger dazu, und trillert zugleich mit dem Hinlegen, jedoch mit Vorsicht, sonst wird das c zu hoch, mit dem 5ten Finger. Der mit dem Vorschlage des auf c unter No. 2. wird am besten mit 5 und 6 gemacht, obgleich das c ein wenig zu tief ist, so kann man sich doch leicht durch das Herauswenden der Flöte helfen, oder man ziehet den 3ten Finger ein wenig vom Loche ab, daß eine kleine Oeffnung wird; man läßt nach dem Triller die Finger liegen und verwechselt den 3ten mit dem 1sten so bekömmt man b zum Nachschlage. Hier kann der Triller mit 4 und 5 auf keine Weise gebrauchet werden. Unter No. 3. auf ces mit dem Vorschlage des entstehet mit dem 1sten Finger ein guter Triller; b und ces schlägt nach, indem man nach dem Triller den 1sten Finger liegen lässet, und mit dem 2ten welcher b giebt, den Nachschlag machet. Der Triller unter No. 4. auf dem cis mit dem Vorschlage d und mit 4 und 6 gemacht, ist gut. Der auf cis mit dem Vorschlage dis unter No. 5. ist krank; man machet ihn mit 4 und 6, aber dis verwandelt sich in d; his schlägt nach. Nimmt man his mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, so macht 5 den Nachschlag; nimmt man es aber 1, 3, 4, 6, 8, so machet nach dem Triller auf cis, 1 den Nachschlag, indem mit 2 gewechselt wird.

No. 2. No. 3. No. 4. No. 5.

§. 32.

(d)

Der Triller auf dem d mit dem Vorschlage e unter No. 1. wird also gemacht: man greifet den Vorschlag e, läßt alsdenn die Klappe fahren, und fängt zu gleicher Zeit mit dem 3ten Finger an zu trillern; sollte das d auf diese Art noch zu hoch seyn, so darf man nur den 4ten Finger ein wenig aufs Loch legen, so wird es tiefer; c — d machen den Nachschlag. Quanz lehret einen andern; man soll nehmlich, wenn man d gegriffen hat, mit dem 1sten Finger das Loch halb zu machen, mit dem 3ten Finger trillern, und mit 4 und 5 den Nachschlag machen; aber das e spricht während

No. 1.

No. 2. rend dem Triller gar nicht an. Unter No. 2. der Triller auf dis mit dem Vorschlage e, wird gut und richtig gemacht, wenn man nach dem e alle die Finger liegen lässet, mit dem dritten trillert, und mit dem ordentlichen cis den Nachschlag machet. Auf d mit dem Vorschlage es unter No. 3. No 3. machet man den Triller mit dem 7ten Fingen auf der es Klappe richtig, wenn man beym d mit dem 4ten Finger das Loch ein wenig bedecket. Auf einer Flöte mit einer gis Klappe wird er sehr gut gemacht; c und d schlägt nach.

No. 4. Unter No. 4. auf dem des mit dem Vorschlage es, ist der Triller mit dem 4ten Finger unrichtig, denn es verwandelt sich in d; ist auch hier keine Hülfe, und es ist gut, daß er selten, vielleicht gar nicht vorkömmt. Man kann ihn füglich ganz entbehren.

§. 33.

(e)

No. 1. Der Triller auf e unter No. 1 mit dem Vorschlage f ist gut, wenn man e mit 1, 2, 4, 5, 6, 7, greifet, und mit 5 und 6 trillert; oder deutlicher, wenn man f mit 1, 2, 4, 7, greifet, diesen Griff ganz behält, und nun mit 5 und 6 zu diesem Griff trillert; d — e schlägt nach. Der

No. 2. unter No. 2. auf e mit dem Vorschlage fis, ist mit dem 2ten Finger gemacht, krank, denn das fis wird nicht gehöret. Wenn man aber ja einen Triller auf dieses e mit fis haben will, so greift man fis mit 1, 2, 4, und machet, indem man 5, 6 und 7 greifet, sogleich mit 5 und 6 den Anfang zum Triller, nach diesem Griff, welcher die erste Note zum Triller giebt, hebt man zur zweyten Note, indem man 1, 4, 7, beständig behält, 2, 5, 6, zugleich auf, machet sie auch zugleich wieder zu; kurz, man machet mit diesen drey Fingern, welche sich zugleich auf und nieder bewegen, den Triller richtig; sollte aber das fis nicht gut ansprechen wollen, so greifet man nach dem fis ordentlich e und trillert mit 2 und 6 zugleich; d und e schlagen nach; soll aber dis und e nachschlagen, so machet man den 3ten Finger, indem alle übrigen liegen bleiben, geschwind zu und wieder auf.

§. 34.

Dieses wären nun alle auf der Flöte mögliche Triller; wobey man zugleich erfahren haben wird, wie wenig gute und richtige Triller auf der gewöhnlichen Flöte gemachet werden können, und daß sie hingegen auf einer Flöte mit es, dis, f, f, gis, b und c̿ Klappe alle möglich, ob gleich zuweilen etwas künstlich zu machen sind. Wie viele Vorzüge hat nun nicht eine solche Flöte für jener! und nun siehet man auch hieraus, daß diese Klappen nicht allein bloß für die wenigen stumpfen oder matten Töne da sind, sonderr daß sie noch viele andere Vortheile gewähren, daran bey deren Erfindung gewiß nicht gedacht worden; und doch will man nicht daran; man glaubt, es mache so viele Hudeley, und habe so viele Schwierigkeiten, daß man sich unmöglich damit abgeben könne. Ich gestehe es, daß es schwer sey, und daß es, diese Schwierigkeiten zu überwinden, viele Mühe und Arbeit koste; aber es ist doch möglich; und machet denn die gute Sache nicht so viel Eindruck auf Deine Ehrliebe, daß sie das bischen Mühe und Arbeit, die es kostet, überwinden oder gar verachten könne? und ist denn das nichts, bey sich überzeuget zu seyn, daß man auf diese Weise ein Flötenspieler vom vorzüglichen Werthe sey? Also nur frisch daran, meine Herren, retten Sie, da sie nunmehro wissen, wo's fehlt, und wie zu helfen ist, retten Sie die Ehre Ihres Instruments! Kehren Sie sich nicht an diejenigen, welche die Flöten mit vielen Klappen, vermuthlich aus ihnen allein bekannten Ursachen, verachten oder verwerfen, und sagen: die Flöten mit vielen Klappen wären nur für mittelmäßige Spieler, und für Liebhaber dieses Instruments, um damit paradiren zu können; denn man könnte auf einer Flöte mit einer Klappe alles machen. Aber in diesem Urtheile lieget auch der ganze Werth solcher Herren, deren ganzes Geschäft und Verdienst ist, andere zu tadeln, ob sie es gleich nicht besser machen können, welches doch seyn sollte. — Alles, was ich hier gesaget habe, ist auf eine lange Erfahrung gegründet, man untersuche es ohne Vorurtheil, und man wird finden, daß es Wahrheit sey.



Das zwölfte Capitel.

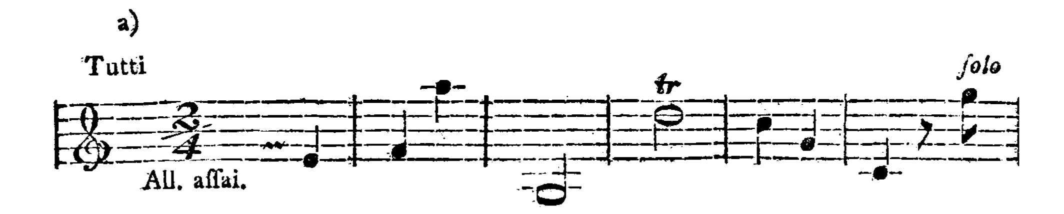
Von Fermaten und Cadenzen.

§. 1.

Fermaten und Cadenzen scheinen mehr willkührliche als wesentliche Auszierungen zu seyn, und also unter das Capitel von willkührlichen Auszierungen zu gehören; da sie aber doch in gewissen Betracht wesentlich, und in einem Satze, der auch ohne willkührliche Auszierungen vorgetragen wird, nöthig sind, so habe ich sie hier gleich mitnehmen wollen. Die erstern kommen in der Mitte, und die letztern am Ende eines Stückes vor. Das Zeichen der Fermate findet man in dem Capitel von den musikalischen Zeichen; wenn dieses über einer Pause durch alle Stimmen eines Stückes befindlich ist, so nennt man es eine Generalpause, und alle Stimmen schweigen so lange, als es der Anführer für gut befindet. Stehet es über einer Pause in einer Concert- oder Solo-Stimme, so hat der Ausübende die Freyheit, so lange zu schweigen, als es ihm gut dünkt; gehet aber ein Gesang vorher, der einen Einschnitt mit einem Triller hat, so kann er, anstatt auf der Pause so lange zu schweigen, den Triller nach Belieben länger, und eine kleine Auszierung dazu machen; dieses nennet man auch: ad libitum; siehe die Stelle mit der Fermate aus dem Beyspiel mit den willkührlichen Auszierungen.

§. 2.

Zuweilen stehet eine dergleichen Aufhaltung zu Anfange eines Satzes, aber man findet es selten; siehe ein Beyspiel von einem Allegro assai unter a)
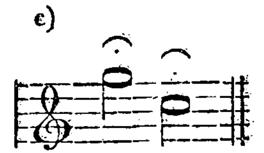






Dieses ist der letzte Satz eines Concerts, und diese Haltung machet einen Sprung von einer Octave, s. b)



da sonst dergleichen ad libitum in den Arien, wo sie öfters vorkamen, aber nunmehro ziemlich veraltet sind, nur einen Quintensprung machten, s. c)
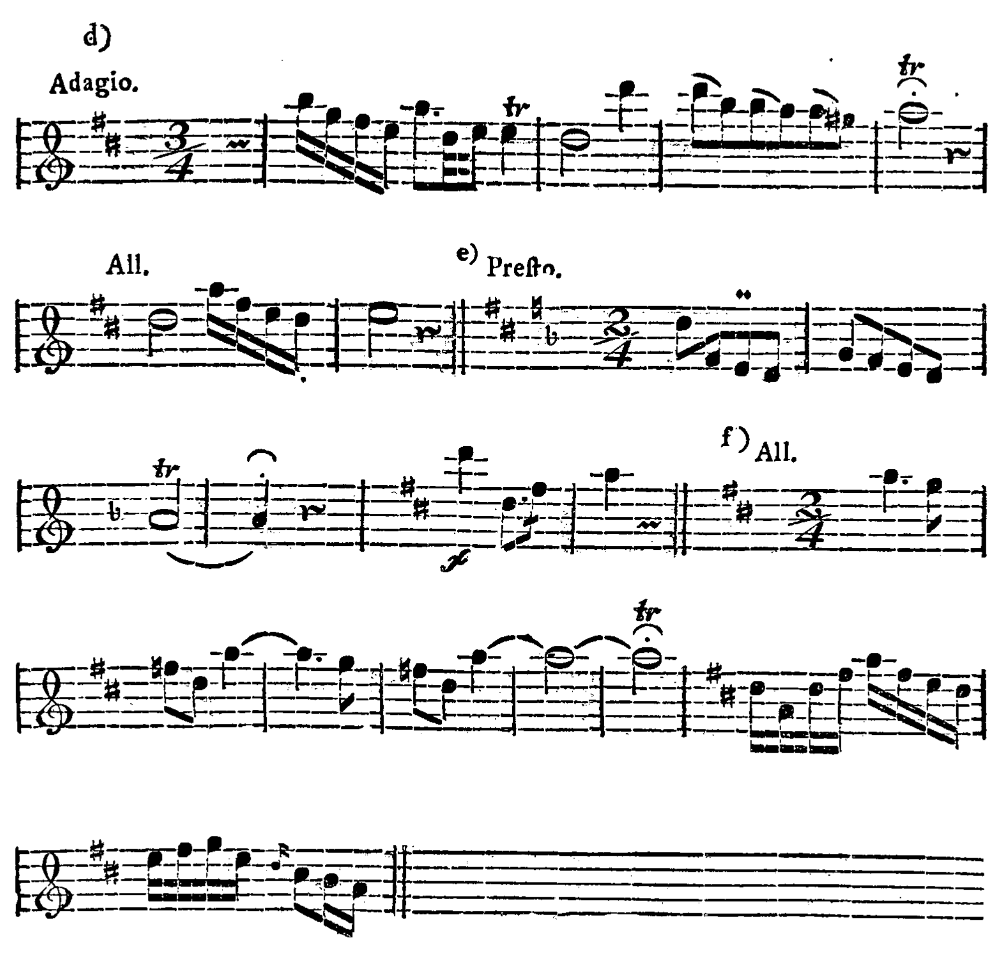


Der Triller vor dem Schlusse dieser Auszierung wird lang gemacht.

§. 3.

Stehet das Zeichen der Fermate über einer langen Note, worauf eine Pause, und alsdenn ein neuer Gedanke, entweder in der nehmlichen, oder auch in einer andern Bewegung folget, so wird auf dieser langen Note, welches mehrentheils die Quint der Tonart, worinnen man eben spielet, ist, ein wachsender und wieder abnehmender Triller, welcher mit einem kurzen Nachschlage sehr kurz abschnappt, so lang, als es dem Solospieler gefällt, gemacht, nun noch einige Zeit stille geschwiegen, und alsdenn weiter gegangen. Hier kann der Ausführer zeigen, ob er im Stande ist, einen schönen gleichen und der Bewegung des Stückes angemessenen Triller zu machen; siehe einige Beyspiele unter d, e, f)

Sollte
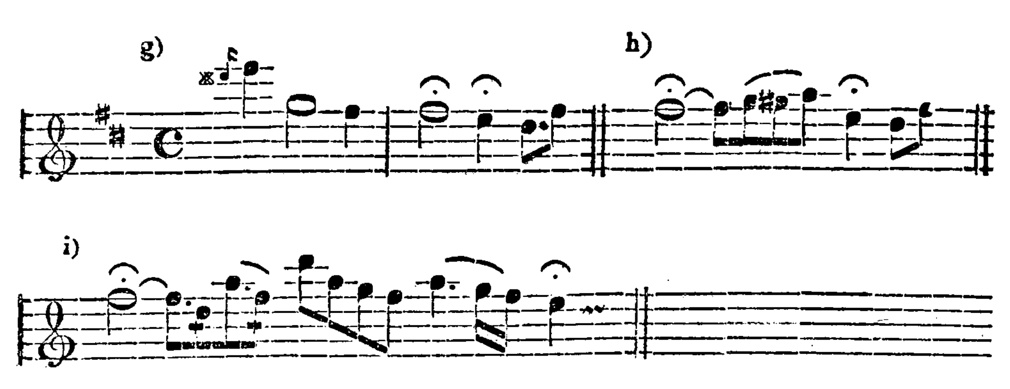


Sollte auch keine Pause nach einer solchen Note mit der Fermate folgen, so wird doch nach dem langen und zuletzt kurz abgeschnappten Triller einige Zeit pausiret, ehe man fortfähret.
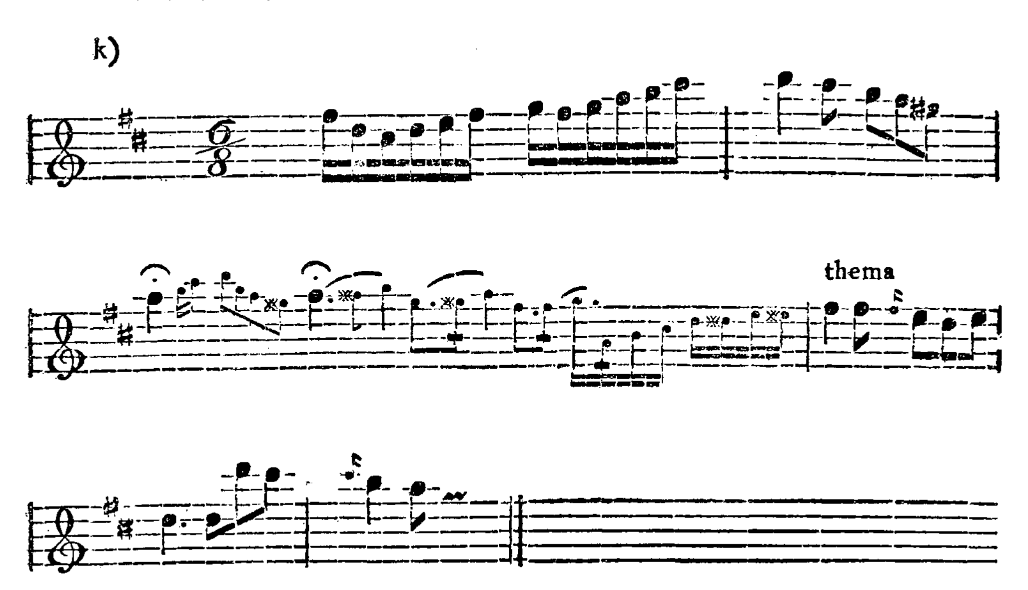
§. 4.

Dieses Zeichen kömmt auch im Rondo vor; wo es zuweilen eine bloße Haltung, zuweilen aber eine Einleitung zum Hauptsatze anzeiget. Diese Verzierung bey der blosen Haltung, und die Art der Einleitung ist dem Ausführer überlassen. Siehe ein Beyspiel aus einem jetzo gangbaren Concert zum ersten Fall, unter g). Diese Verzierung konnte etwan so, wie bey h) und i) gemachet werden.

g)



Bey k) ist auch ein Beyspiel zur Einleitung einer Fermate in den Hauptsatz.



Man siehet aus diesem Beyspiel, daß die Einleitung sich an keinen Takt bindet, sondern eine ganz freye Fantasie ist. Ich habe hier nur zeigen wollen, wie es ohngefehr gemachet werden könne, um wieder in den Hauptsatz zu kommen; ein jeder hilft sich nun wie er will und wie er kann. Lang müssen dergleichen Einleitungen nicht seyn, man führet sonst den Zuhörer zu weit von der Hauptsache ab, und ehe er sich alsdenn bey ihrer Ankunft wieder hinein denket, so ists alle. Das Hauptgefühl sollte zwar immer in der Einleitung herrschen, damit der Zuhörer dabey erhalten würde; aber es ist nicht immer so; wenn die Einleitung kurz ist, erhält man seinen Zweck, man gehet durch einige Töne hindurch, um wieder

in den Hauptton zu kommen, und so ists geschehen. Doch muß die Fortschreitung dieses Gesanges sich auf die Regeln der Harmonie gründen, damit nicht falsche Fortschreitungen entstehen.

§. 5.

Nun kommen wir zu den Cadenzen. Da man sich hier auszubreiten mehr Freyheit hat, so ist auch mehr dabey zu beobachten. Man mißbrauchet aber heut zu tage diese Freyheit, besonders bey Bogen und Clavier-Instrumenten macht man sie öfters so lang, als den vorhergegangenen ganzen Satz an dem sie stehen, und man kömmt dadurch so weit von der Sache ab, daß man beym Eintritt des Rittornells sich erst besinnen muß, ob es auch zu diesem Satze gehöret; da werden Gedanken auf Gedanken gehäuft, oder welches passender ist, Noten auf Noten gehäuft, die nicht das geringste Gefühl des Hauptsatzes verrathen; wenn die Cadenz nur recht lang wird, da heißt es alsdenn: bravissimo! Man wird mich hoffentlich verstehen, daß ich hier den weitläuftigen Firlefanz vor dem Schlußtriller meyne, den der Concert- oder Solospieler zu machen die Freyheit hat, oder vielmehr, den er machen muß, wenn er mit seinem Spiel nicht durchfallen will; und wenn er öfters das schönste Concert auf das deutlichste und richtigste vorträgt, und er macht keinen, oder doch nur einen kurzen solchen Spielkram hinten dran, er mag sich nun dazu schicken oder nicht, so taugt sein ganzes Spiel nichts. Weil man dieß nun weiß, so will keiner, ohne so ein Ding gemacht zu haben, wieder von dem Platze weggehen. Was für elendes Zeug hört man nicht da! denn die wenigsten schicken sich dazu, besonders solche, die keine Kenntniß von Musik haben, und von den Regeln der Harmonie nichts verstehen; wahrhaftig es wäre öfters weit besser, man endigte bloß mit einem schönen Triller! Wenn man nun eine solche Mißgeburth gehöret hat, so kömmt nun auch wohl noch ein erbärmlicher Bockstriller hinter drein, und doch erfolget ein bravo! bravissimo! Ich will mit allen diesen nicht gesaget haben, als ob eine schöne, und der Sache angemessene Cadenz nicht ihre gute Wirkung thun könnte; wenn sie zum Ganzen gehöret, eine angemessene Länge hat, und im guten Geschmack und mit Einsicht gearbeitet ist, so ist sie in der That eine Schönheit.
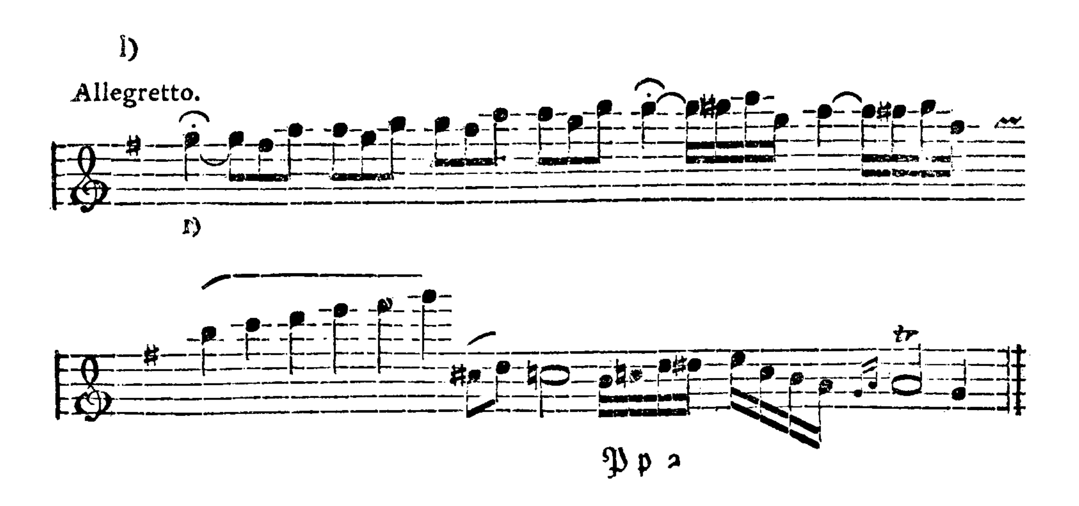
§. 6.
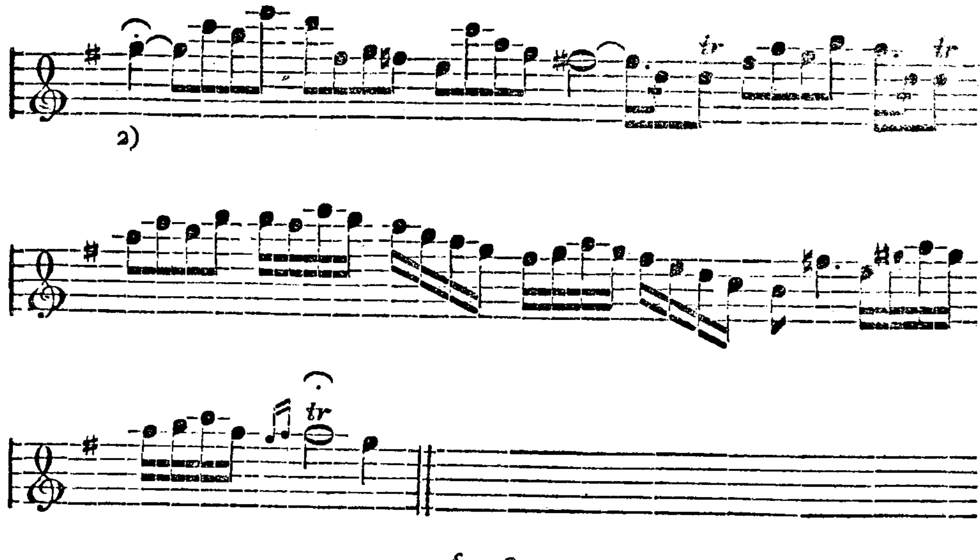
Der Blasinstrumentist und der Sänger können nicht so, wie sie wollen, sie sind auf die Länge ihres Athems eingeschränkt, weil keine Cadenz länger seyn soll, als der Athem reicht. Doch könnte dieses unter gewissen Umständen eine Ausnahme leiden. Davon hernach. Der Rohrinstrumentist kann länger Athem halten, als der Flötenist, weil bey diesem mehr Wind erfordert wird, auch mehr dabey verlohren gehet. Von dem Ursprunge der Cadenzen sage ich nichts,

nichts, es könnte weiter nichts nützen; sie sind nun einmahl da, aber gar zu alt sind sie noch nicht. Man machet sie bey allen Graden der Bewegung; das Stück mag langsam oder geschwinde gehen, so machet man vor dem Schlußtriller, wenn es nehmlich der Componist angezeiget hat, eine Cadenz.

§. 7.

Eine Cadenz ist eine willkührliche, der Hauptleidenschaft des Stückes oder des Satzes angemessene und überraschende Auszierung der vor dem Schlußtriller mit einem Haltungszeichen befindlichen Note; oder es ist ein künstlicher, zierlicher, überraschender und der Hauptsache angemessener Uebergang von der mit dem Haltungszeichen versehenen Note zum Schlußtriller. Die Cadenzen sind zweyerley, entweder mit einer Stimme oder mit zwey Stimmen. Von den einstimmigen ist jetzo hier die Rede. Der Gang und Gesang einer solchen Cadenz, und die Einrichtung der Figuren ist willkührlich, aber die Behandlung der darinnen vorkommenden Intervallen, und das Ordnen der Figuren und ihre Verbindung stehen unter der Regel. Da diese Cadenzen aus allerhand zusammengesetzten Figuren und Gedanken, freye Fantasien, und mehrentheils ohne Takt sind, so kann man ihren Gang und Gesang eigentlich nicht bestimmen, sie auch nicht wohl für einen andern in Noten niederschreiben. Zuweilen scheinet es zwar, als ob sie Takt hätten, aber es währet nicht lange, so verliehret sich dieses wieder. Aus diesem Grunde ist es schwer, wo nicht gar unmöglich, Muster darüber zu geben, weil sie der Lernende, da sie ohne Takt sind, doch nicht so treffen wird, wie sie der Meister gedacht hat. Indessen will ich doch einen kleinen Versuch machen, aus welchem man ihren Gang und ihre Einrichtung wird wahrnehmen können; s. l)





§. 8.

Hier sind nun zwey kleine Muster (1 und 2) über eine und eben dieselbe Bewegung; es sind eigentlich viererley Figuren darinnen, und obgleich die erste viermahl wiederholet ist, so wird sie doch nicht widrig, und am allerwenigsten wird sie Verdruß und Ekel erwecken. Einzelne Figuren lassen sich öfter wiederholen als zusammengesetzte. Die eigentliche Bewegung läßt sich hier nicht wohl bestimmen; ich habe Allegretto darüber gesetzt, damit man sich doch an etwas halten könne. Die ersten vier Triolen nach der haltenden Note, werden in der Bewegung des vorhergegangenen Satzes, wozu diese Cadenz gehöret, gespielet, auf dem d hält man wieder, indem man den Ton wachsen lässet, so lange als man es für gut befindet; die folgenden Sechzehntheile werden ein wenig langsamer gemachet; die sechs auf einander folgenden Viertel werden nicht als Viertel nach der Bewegung des Satzes, auch nicht als Achtel gemacht, sondern man sucht ihnen eine Bewegung zwischen beyden zu geben, und so muß man auch bey den übrigen, als auch in der zweyten Cadenz sein Gefühl zu Rathe ziehen. Alles dabey genau zu bestimmen, ist nicht möglich.

§. 9.

Da die Cadenzen viel Aehnlichkeit mit einander haben, so ist leicht zu erachten, daß man, wenn man sie zu lang machet, zu viele Gedanken in eine bringet, überhaupt nicht sparsam damit umgehet, seinen Zweck verfehlen, und an statt Aufmerksamkeit und Ueberraschung zu bewirken, Gleichgültigkeit, wo nicht gar Ekel

Ekel dadurch erwecken wird. Die Cadenzen müssen, wie schon gesagt, der Sache angemessen seyn, damit nicht eine lustige zu einem traurigen, und eine traurige zu einem lustigen Satze gebrauchet werde; sie müssen aus der Hauptleidenschaft herfließen. Um dieses sicherer zu treffen, kann man sich der passendsten Gedanken des vorhergegangenen Satzes bedienen, und eine Cadenz daraus formen. Diese Nothhülfe ist zwar schon alt und bekannt, aber im Nothfall, wenn man keine studiret hat, und auch nicht gleich etwas kommen will, gut. Hat man aber Vorrath von passenden Gedanken, so bedarf man dieser Hülfe nicht.

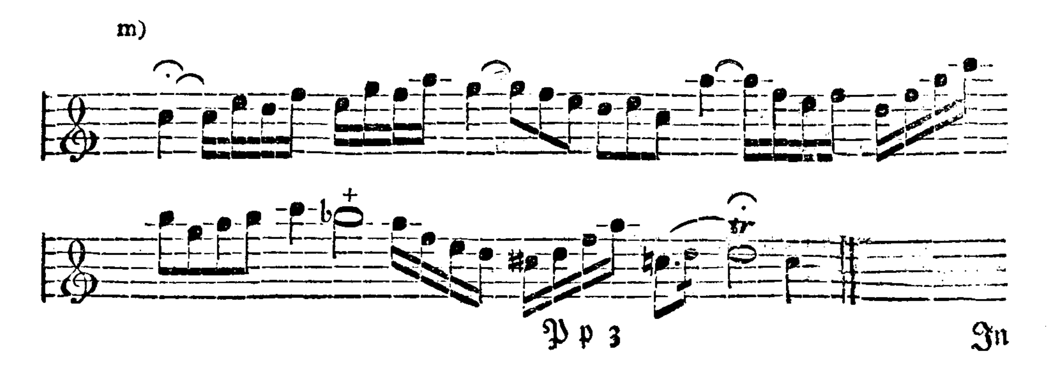
§. 10.

Die Cadenzen sollen kurz, und wenn es anders noch möglich ist, überraschend seyn; wenn sie auch studiret sind, müssen sie doch so vorgetragen werden, als ob sie jetzt zum erstenmahl erschienen. Verschiedenheit und Abwechselung der Figuren ist sehr nöthig, damit sie nicht zu sehr nach dem Takte klingen, dieses würde sonst wieder die gewöhnliche Eigenschaft der Cadenzen seyn. Das Gefühl muß den Gang, den Zusammenhang und die Verschiedenheit der Figuren ordnen, damit man nicht nur leere und nichts enthaltende Figuren bekomme; dabey muß man das Gleichförmige zu vermeiden suchen, und um das Ohr zu überraschen, stets neue Erfindungen im Vorrathe haben, und sie schicklich anzubringen suchen. Wahrhaftig keine leichte Sache!

§. 11.

Auch die Intervallen müssen richtig und nach den Regeln der Setzkunst behandelt, und beym Ausweichen nur die verwandten Töne berühret werden. Ich nenne es zwar ausweichen, aber da man nicht in der ausgewichenen Tonart moduliret, welches doch sonst so zu verstehen ist, so heißt es eigentlich nur so viel, als: berühren. Wenn man z. B. durch die kleine Septime, oder ihre Umkehrungen, als: 5 und 6; 3, 4, und 6; oder durch die falsche Quint allein in die Quart der Tonart gehet, so berühret man sie nur, moduliret aber nicht darinnen; s. m)

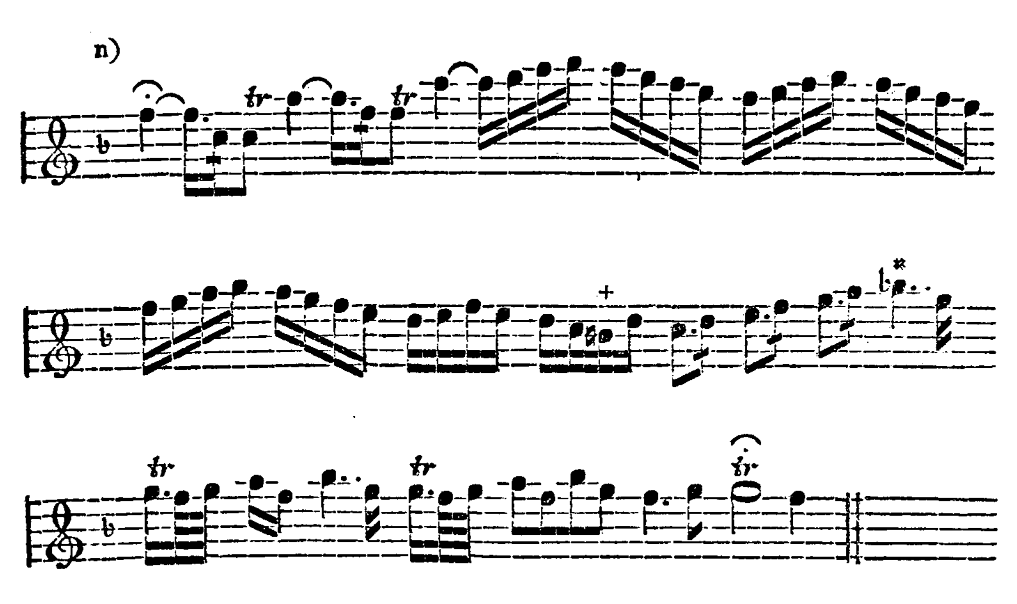
m)



In diesem Beyspiel ist das b unter + die kleine Septime von c; kann aber auch, wie eben gesagt, durch die Umkehrung dieses Septimen-Accords, die 5 und 6 von der Terz dieses Sept-Accords, davon das b die Quint ist, oder auch die falsche Quint allein, oder auch 3, 4 und 6 zu g, als der zweyten Umkehrung dieses Satzes, davon das b die Terz ist, seyn. Durch dieses b wird nun die Quart f nur im Vorbeygehen berühret.
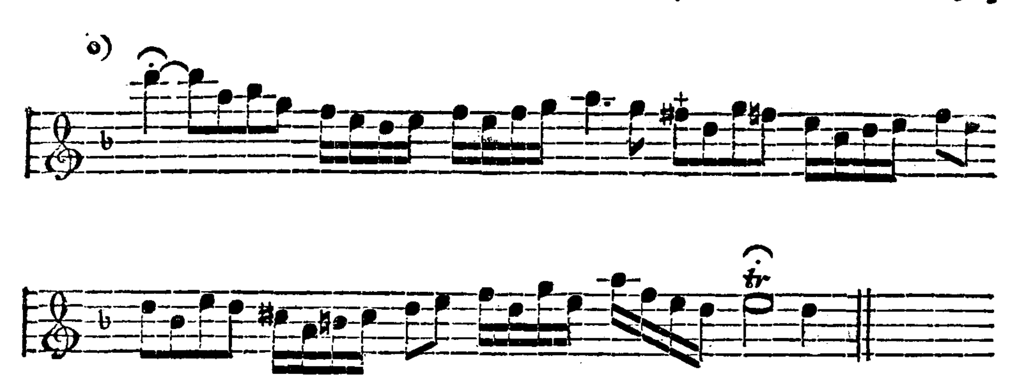
§. 12.

So auch durch die übermäßige Quart, oder wenn diese Quart als große Terz erscheinet, in die Quinte; und wenn man von diesen Ausweichungen wieder in den Hauptton zurücke will, so geschiehet es durch die kleine Septime des Quintaccords, welche Septime die ordentliche Quart der Haupttonart ist, und sich in die Terz dieser Tonart auflöset; s. n)



In diesem Beyspiel kömmt man durch die übermäßige Quart h, unter + in die Quint, c, und durch die Quart b, unter *, welches die Septime des Quintaccords ist, wieder zurück in den Hauptton. Dieses gehet die Durtonarten am meisten an, obgleich der Gang in die Quint, und die Rückkehr in den Hauptton, in den Molltonarten eben so, wie in den Durtonarten beschaffen ist, so wird doch die kleine Terz in der Molltonart in die große verwandelt, wenn man in die Quart will; s. o).
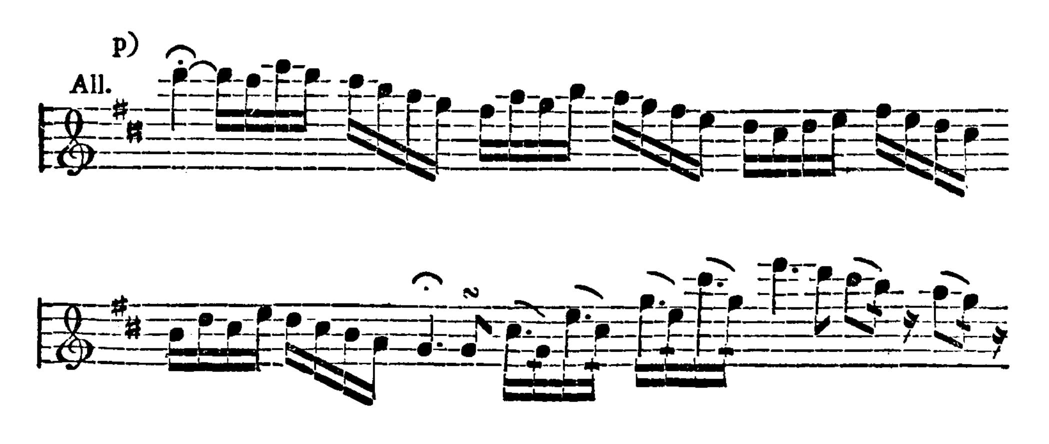
o)
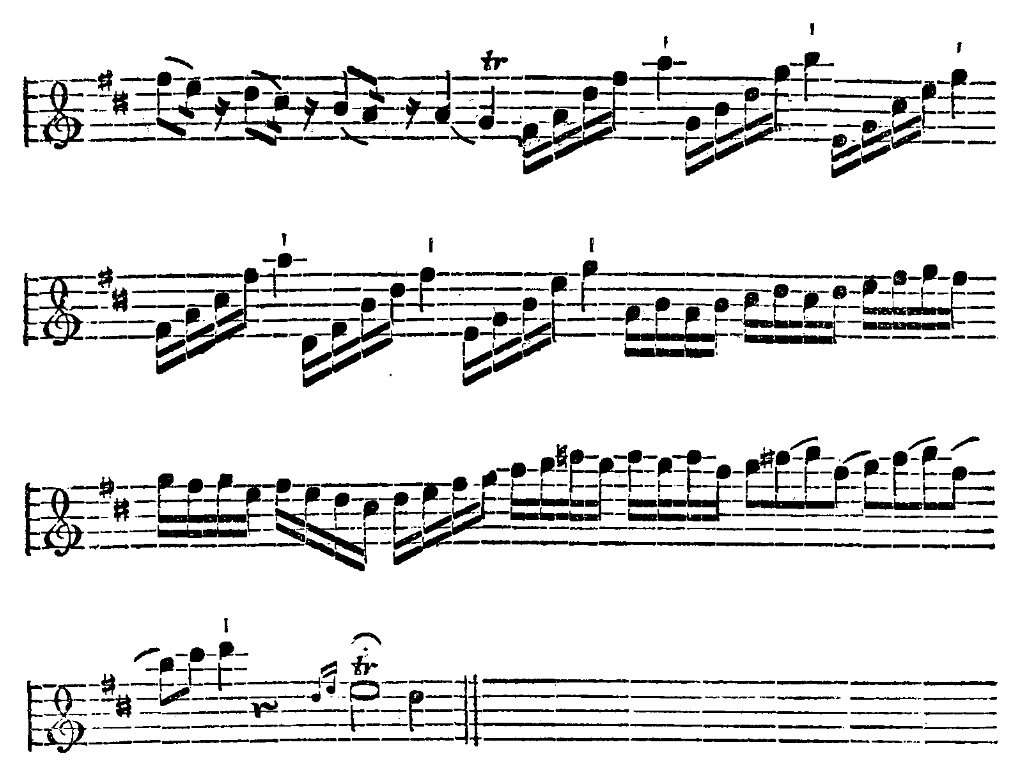


Dieses Beyspiel stehet im d moll, dessen kleine Terz, f, in die große Terz fis verwandelt werden muß, wenn man die Quart berühren will, wie bey der Stelle unter + zu sehen.

§. 13.

Ich habe gesagt, eine Cadenz für ein Blasinstrument muß in einem Athem gemachet werden können; aber man kann sich auch Gelegenheit zum Athemholen verschaffen, wenn man den Gesang und die Figuren oder Passagen darnach einrichtet. Dieses geschiehet entweder durch kleine Pausen, oder kurz abgesetzte Noten, wo man allezeit so viel Zeit gewinnet, Athem zu nehmen. Man kann sich aber auch der Mittel bedienen, die man überhaupt beym Athemholen zu beobachten hat. Es trifft öfters, daß man bey einer Cadenz, die über die gewöhnliche Länge haben soll, nicht allezeit Athem genug hat; die Ursachen dazu können vielerley seyn; am meisten fehlet der Athem, wenn man alteriret ist. Eine Cadenz dieser Art könnte ohngefehr so aussehen, s. p)
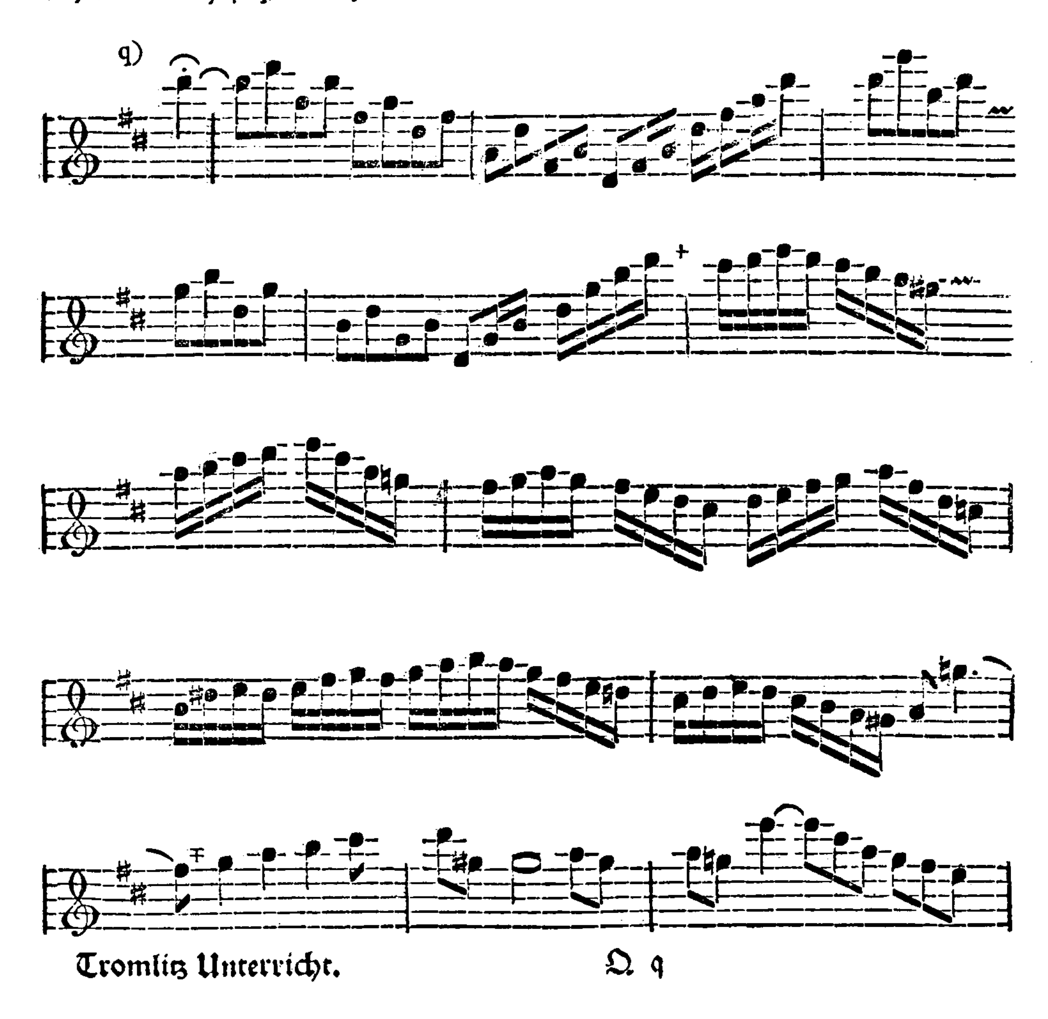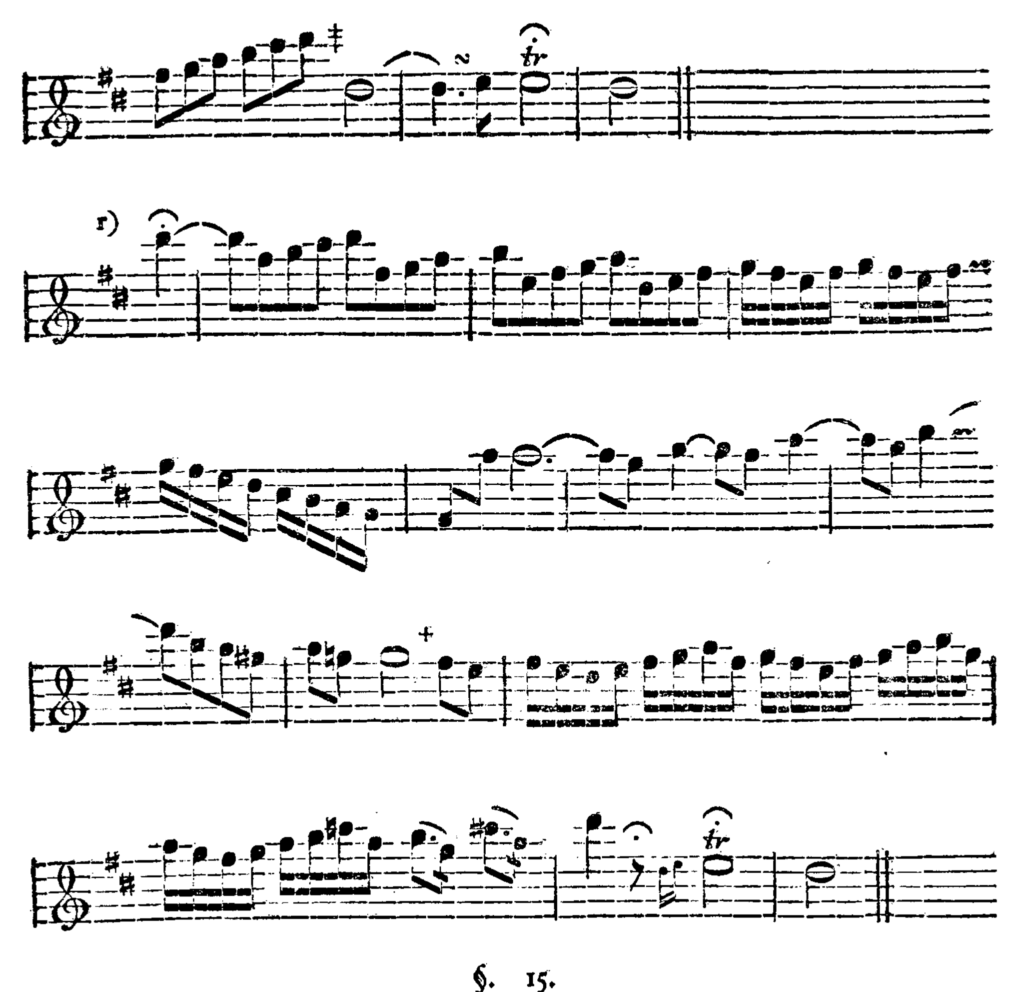




Dieses Beyspiel ist, so wie auch die vorhergehenden, nur eine Anzeige, wie man es ohngefehr machen könnte; man hat hierinnen oft Gelegenheit, Athem zu nehmen, ohne der Sache zu schaden; man kann es bey den kleinen Pausen thun, indem man bey jeder ein wenig Athem nimmt; bey den folgenden Vierteln, worüber die Striche stehen, kann man, wenn es nöthig ist, wieder Athem nehmen, und auf der Pause vor dem Schlußtriller hat man wieder Gelegenheit; daß es dem Spielenden also niemahls an Athem fehlen und doch die Sache dadurch keinen Schaden leiden kann.

§. 14.

Dieses wäre nun von den Cadenzen mit einer Stimme und ohne Takt. Ich glaube aber doch, daß es zuweilen recht gut angehen könne, ohne eben der Natur der Cadenzen nachtheilig zu seyn, dieselben, wenn sie darnach eingerichtet werden, im Takt zu setzen und brauchbar zu machen. Es geschiehet ja wohl öfters, daß Cadenzen im Takte gemachet werden, ohne daß man darauf merket, und ohne daß man es will; zumahl wenn man die Cadenzen aus in dem Satze befindlichen Stellen, als welche doch im Takte stehen, formet. Wollte man diese

diese Stellen, außer dem Takte eintreten lassen, so würde es doch immer widernatürlich seyn, eine einmahl geordnete Sache in Unordnung zu bringen, und sie als gut anwenden wollen, zumahl, wenn man die Cadenzen mit dergleichen im Takte stehenden Gedanken anfängt, und also gleich anfangs das Ohr des Zuhörers auf einen gewissen Weg bringet. Ich meyne, hier könnte man immer im Takte spielen, wenn man das Gefühl der Zuhörer nicht irre machen, und sie eigentlich gar nichts fühlen lassen wollte. Es kann aber auch seyn, daß ich mich irre. Indeß wage ich es doch, ein paar Beyspiele nur als einen Versuch hierher zu setzen, und sie dem Urtheile der Kenner zu überlassen. Sollte man Gefallen daran finden, so kann man doch daraus sehen, wie man sie ohngefehr einrichten könnte; s. q) und r)





§. 15.

Da die erste von diesen Cadenzen ein wenig lang ist, so könnte es, ob sie gleich in einer geschwinden Bewegung stehet, doch wohl manchem zu schwer werden, sie biß zu Ende des Läufers in einem Athem zu machen; dahero ist es freylich nöthig, zu Anfange des Läufers ein wenig Athem zu schöpfen; dieses könnte nun am besten bey dem fünften Takte unter dem + geschehen, und nun kann man füglich biß zum neunten Takte auf das Achtel fis kommen, unter dem ∓ Athem nehmen, und nun noch einmahl im zwölften Takte vor der halben Note d unter dem ‡, und alsdenn endigen. Bey der zweyten ist die Stelle des Athemnehmens im siebenden Takte vor den letzten zwey Achteln.

§. 16.

§. 16.

Wir kommen nun zu den Cadenzen mit zwey Stimmen, welche auch Doppelcadenzen genennet werden. Man machet sie auf verschiedene Art; sie können entweder aus lauter Terzen- und Sextengängen, oder freyen und gebundenen Nachahmungen, oder aus beyden zugleich bestehen. Diejenigen, die die Setzkunst nicht verstehen, behelfen sich mit Terzen und Sexten in gleichen fortschreitenden Noten, Rückungen, Trillern und untermischten kleinen Pausen, oder wenn die eine Stimme hält, und die andere einige Noten darüber oder darunter machet, und zwar ohne Nachahmung. Dieses ist die alltägliche und leichteste, aber auch die trockenste Art. Die aber die Setzkunst verstehen, bedienen sich außer diesen genannten Gängen, noch der freyen und gebundenen Nachahmungen, bey welcher letztern Art man den Gebrauch und die Behandlung der Dissonanzen verstehen muß.

§. 17.
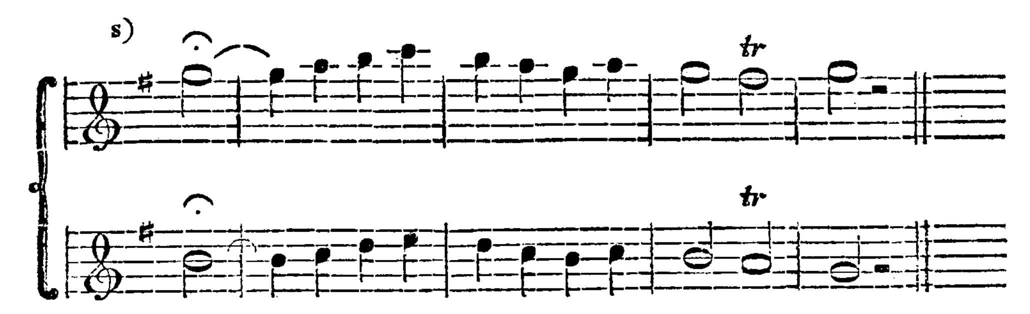
Da diese Art Cadenzen leicht niederzuschreiben ist, so thut man wohl, wenn man sich immer dieses Mittels bedienet, damit die zwey Personen, die sie vortragen wollen oder sollen, sie zusammen studiren können, damit nicht statt einer Auszierung ein Schandfleck entstehe. Aus dem Stegreife dergleichen Cadenzen zu machen, geschiehet selten, und gehöret nur für sehr geübte Spieler, und die eben so geübte Setzer sind, für den Anfänger aber gar nicht; zudem müßten zwey Personen ganz von einerley Stärke im Spielen und Setzen seyn, welches aber selten trift, weil mehrentheils die stärksten Spieler am wenigsten von der Setzkunst verstehen, dahero immer noch mancher Stein des Anstoßes im Wege liegen dürfte. Ich setze hernach einige Beyspiele nebst der Erklärung.

§. 18.

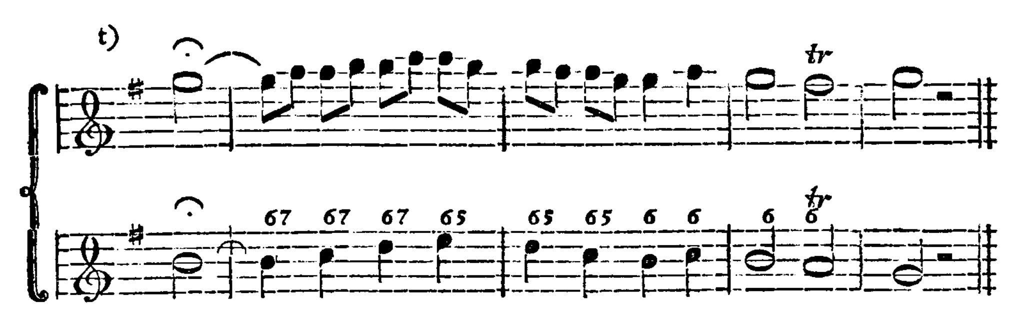
Bey den Nachahmungen trägt die eine Stimme vor, es sey nun die erste oder die zweyte; gewöhnlich thut es die erste, die andere macht nach. Bey Bindungen beobachte man stets die Verschiedenheit der gebundenen Intervallen, damit man nicht zu einförmig werde. Ueberhaupt ist nöthig, daß man auf die Mannigfaltigkeit der Figuren und Gänge beständig sein Augenmerk richte; auch muß man nicht blos Passagen und Läufer, sondern auch angenehme, gefällige, und der Sache angemessene, und immer abwechselnde Gedanken dabey anwenden. Obgleich diese Cadenzen keine ordentliche Taktart haben, so werden sie aber doch immer in der Bewegung des vorhergehenden Satzes gemacht, und die Nachahmungen müssen in Zeit und Zahl einander gleich seyn. Sie sind indeß in Ansehung der Erfindung freye Fantasien, wie die einstimmigen.

§. 19.
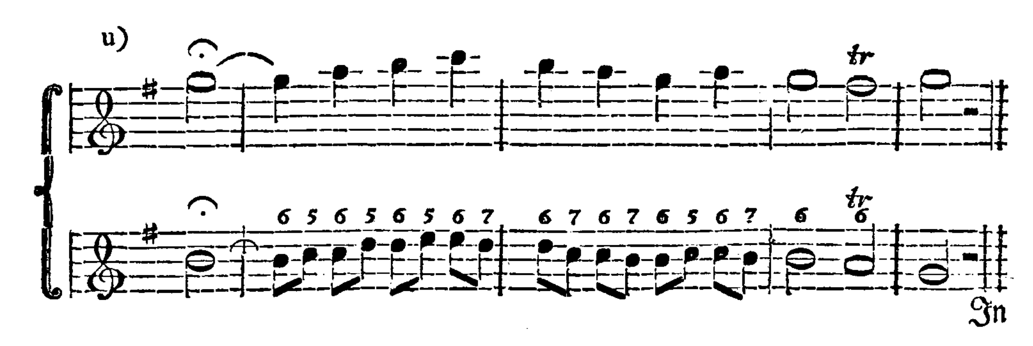
Erstlich wollen wir ein Beyspiel in Sextengängen vor uns nehmen, s. s)



In diesem Beyspiele haben beyde Stimmen einerley Noten, und folglich einerley Bewegung. Kehret man diesen Gang um, und machet die erste Stimme zur zweyten, und die zweyte zur ersten, so entstehen nunmehr aus den Sexten lauter Terzen. Unter t) ist dieses Beyspiel verändert, indem die Oberstimme die Bewegung verdoppelt, und Achtel aus den Vierteln macht.



Diese Veränderung kann auch die zweyte Stimme machen, indem sie aus den Vierteln Achtel machet, und das zweyte Achtel immer einen Schritt voraus gehen lässet, und dadurch im Aufsteigen die Sext in die Quint verwandelt; s. u)
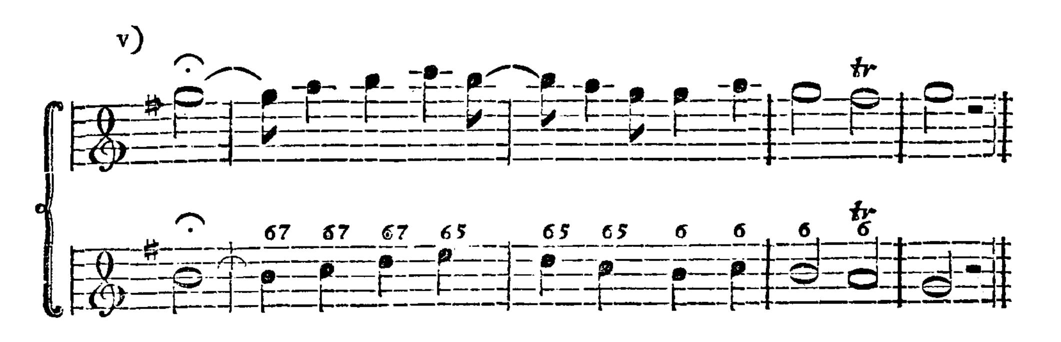


In

In dem Beyspiele unter t) gehet das zweyte Achtel immer einen Schritt vor, und verwandelt die Sext in die Sept. Diese Sept, welche ungebunden ist, und also frey zur folgenden Note wiederholet wird, verwandelt sich dabey wieder in die Sext u. s. w. Auf dem letzten Viertel des ersten Takts verwandelt sich die Sext in die Quint; und so gehet es auch bey den folgenden abwärts steigenden zwey Vierteln.

§. 20.

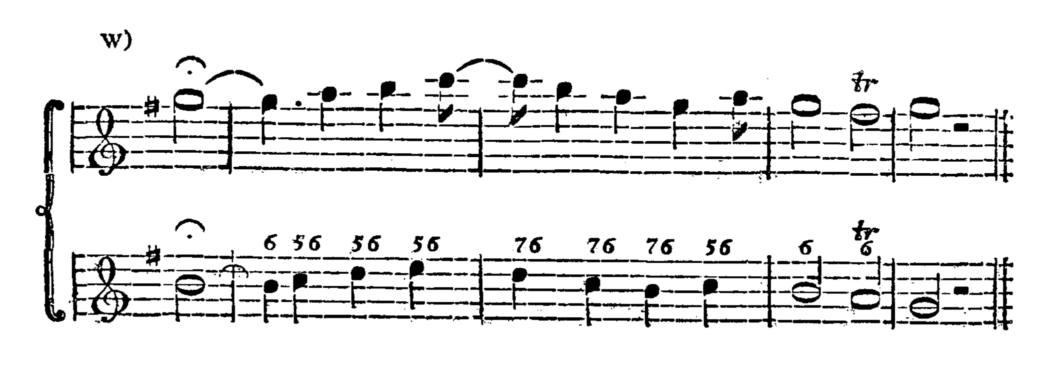
Da die Septime in den ersten drey Vierteln allezeit auf das zweyte Achtel, als die schlechte Note, hingegen die Sext auf das erste Achtel, als die gute Note, welche dabey wieder angegeben wird, fällt, so läßt sich dieser Gesang oder diese Art fortzuschreiten, noch wohl ertragen. Wenn man aber nicht alle Achtel besonders angiebet, sondern Bindungen oder Rückungen daraus machet, daß dadurch die Sext gebunden wird, so thut man nicht wohl, wenn man die Fortschreitung so läßt, wie sie in dem vorhergehenden war, denn da die Sext darinnen gebunden ist, und die darauf folgende Septime allezeit frey angiebet, so klinget es hart; so wie in den folgenden allezeit die Quinte auf die gebundene Sext folget, so höret man diese Sext weniger, als die darauf folgende, und wieder aufs neue angegebene Quint; und da dieses einigemahl hintereinander geschiehet, so höret man immer die Quint, hingegen die vorher gebundene Sext nur wenig, folglich klinget es wie lauter Quinten, und machet keine gute Wirkung. Von der Sext also hinauf zur Sept, und von der Sext herunter zur Quint, klinget in dieser oben genannten Fortschreitung sehr widrig, s. v)



§. 21.
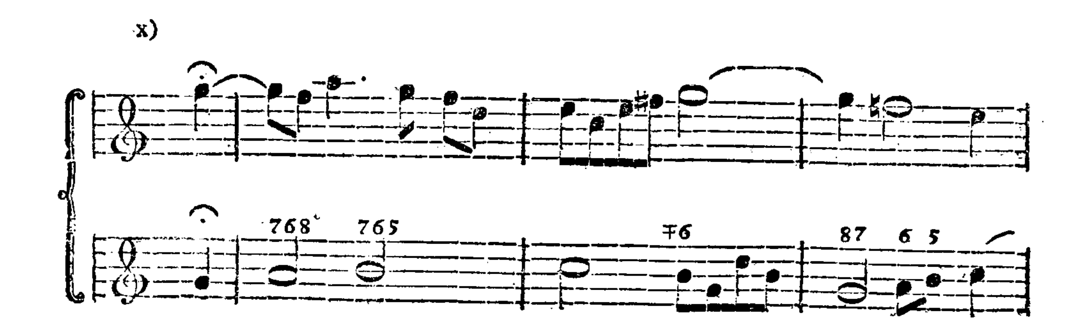
Wenn man aber die untere Stimme erst einen Schritt aufwärts thun läßt, daß die Sexte zur Quinte, und nunmehr die Quinte die gute, die Sext aber die schlechte Note wird, und daß die Sexte immer auf die Quinte folget; und im
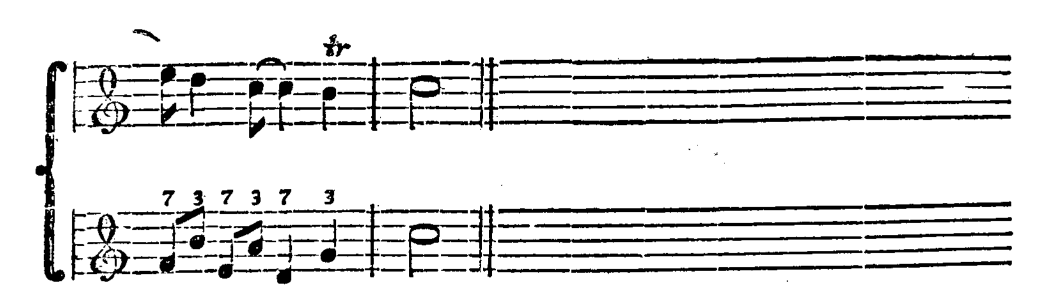
Heruntersteigen die Sext in der Oberstimme durch die Unterstimme zur Septime gebunden wird, daß nehmlich nunmehr die Sext auf die Septime folget, so klinget es besser, denn die Fortschreitung ist richtiger; s. w)



§. 22.

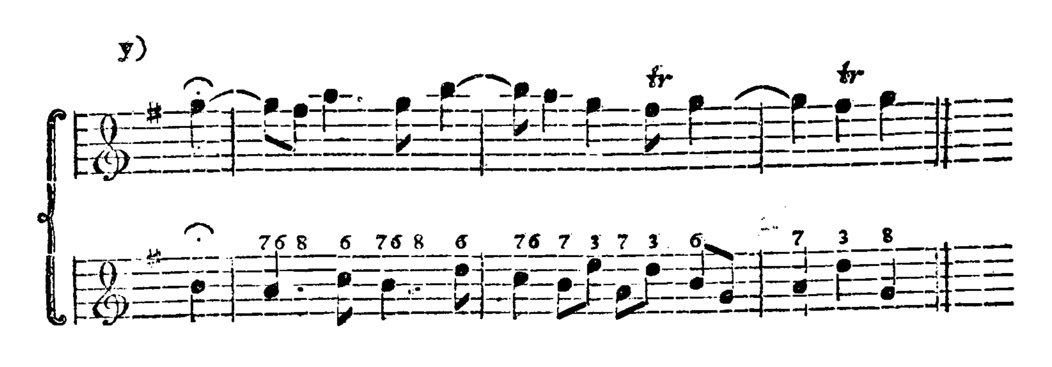
Neben diesen Fortschreitungen brauchet man auch bey den zweystimmigen Cadenzen aus Dissonanzen bestehende Bindungen, als: aus der Septime, falschen Quinte, ordentlichen und übermäßigen Quarte, Secunde rc. Diese dissonirenden Intervalle können sowohl in der ersten als zweyten Stimme gebunden und aufgelöset werden; gewöhnlich bindet die zweyte, und die erste löset auf. Man thut aber wohl, wenn man sie auf eine schickliche Art wechselsweise binden und auflösen lässet. Ich will hier einige Beyspiele über diese angezeigten Intervalle geben. Die Septime kann in beyden Stimmen, sowohl von den ersten als zweyten aus der Octave gebunden, und in die Sext oder Terz aufgelöset werden; oder wenn sie die erste Stimme bindet, kann die zweyte vor ihrer eigentlichen Auflösung erst die falsche Quint berühren, und alsdennn in die Terz auflösen, s. x)





oder sie kann durch die zweyte Stimme aus der Sext oder Terz gebunden, und auch wieder in die Sext oder Terz aufgelöset werden; s. y)
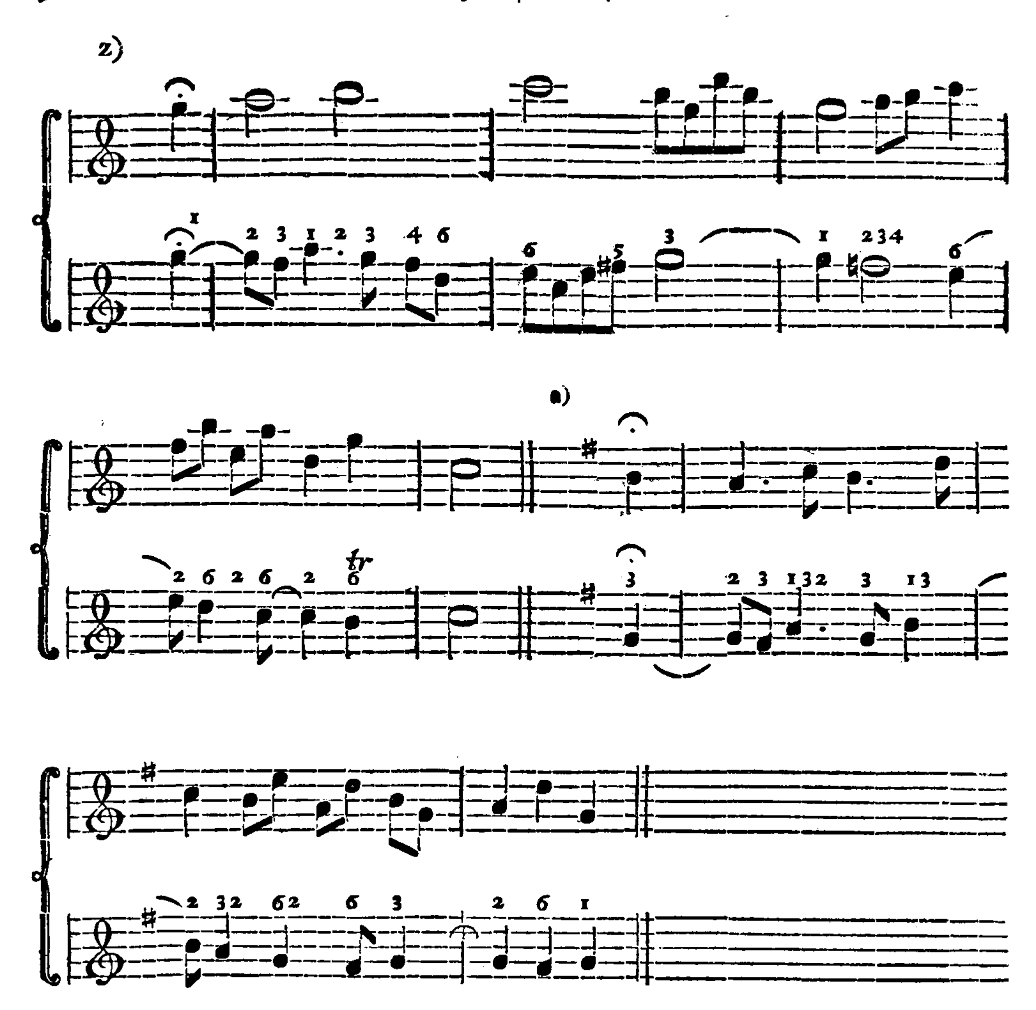
y)



§. 23.

Ich lasse es bey diesen beyden kleinen Beyspielen bewenden; man kann daraus deutlich genug sehen, wie die Bindungen mit der Septime eingerichtet werden können, daß sie gehörig vorbereitet und aufgelöset werde. Wer dergleichen Cadenzen machen will, muß mit der Harmonie bekannt seyn; ich sage dahero hier weiter nichts davon, ich habe nur anzeigen wollen, wie man bey diesen Cadenzen zu Werke gehen könne. Ueber die übrigen dissonirenden Intervallen gebe ich auch keine besondern Beyspiele; man darf nur obige beyde umkehren, so bekömmt man die übrigen Intervallen, als aus der Octave den Einklang, aus der Septime die Secund, aus der falschen Quint die übermäßige Quart, und aus dieser, jene. Um es deutlicher, und zugleich die Behandlung dieser Intervallen anschaulicher zu machen, habe ich beyde Beyspiele umgekehrt hierher gesetzt, und die Intervallen durch Zahlen über der zweyten Stimme angezeiget; s. z) und a)

z)
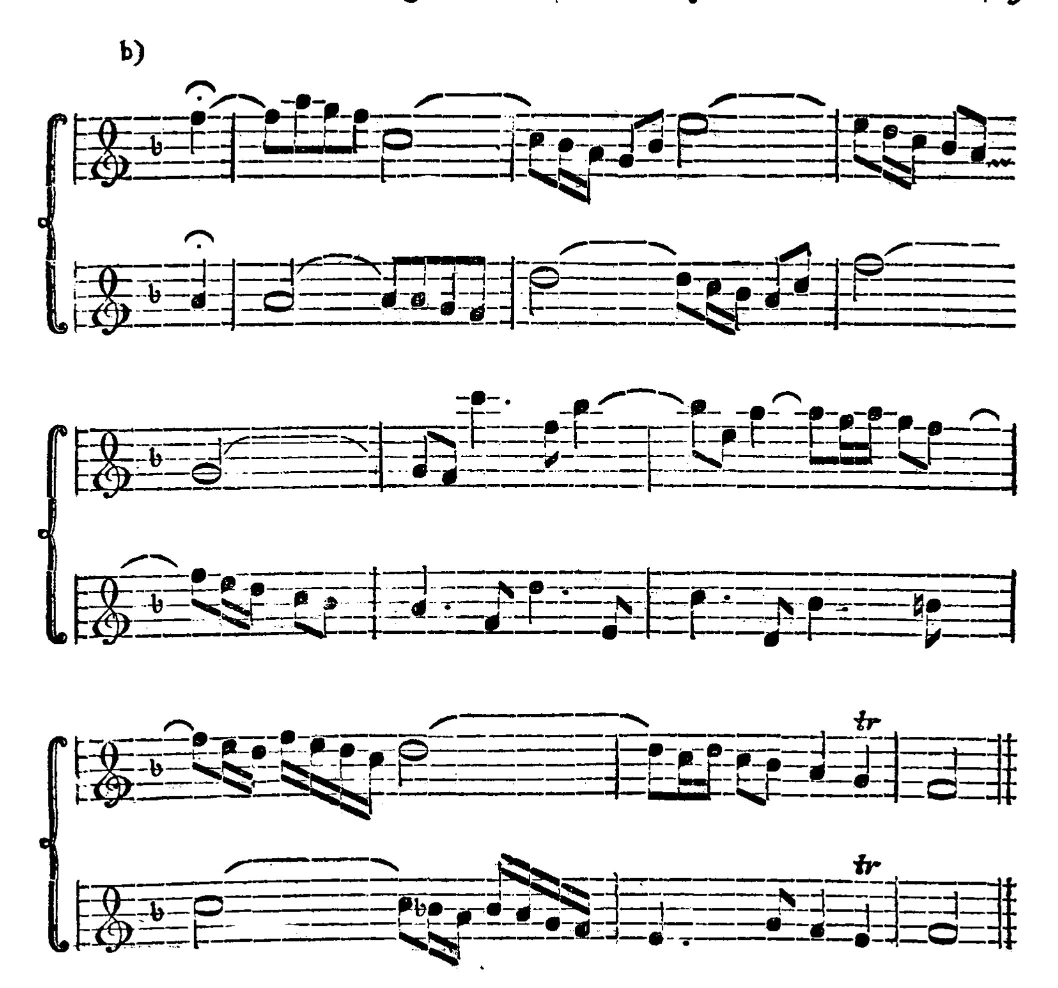


Man siehet hier in dem Beyspiele unter z), wie die Secund aus dem Einklange gebunden, und in die Terz aufgelöset wird; und wie sie aus der Sext gebunden, und in die Sext aufgelöset wird. Im zweyten Beyspiel unter a) wie die Secund aus der Terz gebunden und in die Terz aufgelöset wird, und wie dieses wechselsweise in beyden Stimmen geschiehet, und so mit den übrigen.

§. 24.

Diese im vorigen angezeigten Beyspiele bestunden bloß aus Bindungen ohne Nachahmung; nun wollen wir auch einige Versuche mit Nachahmung machen. In dem Beyspiele unter b)

b)

b)
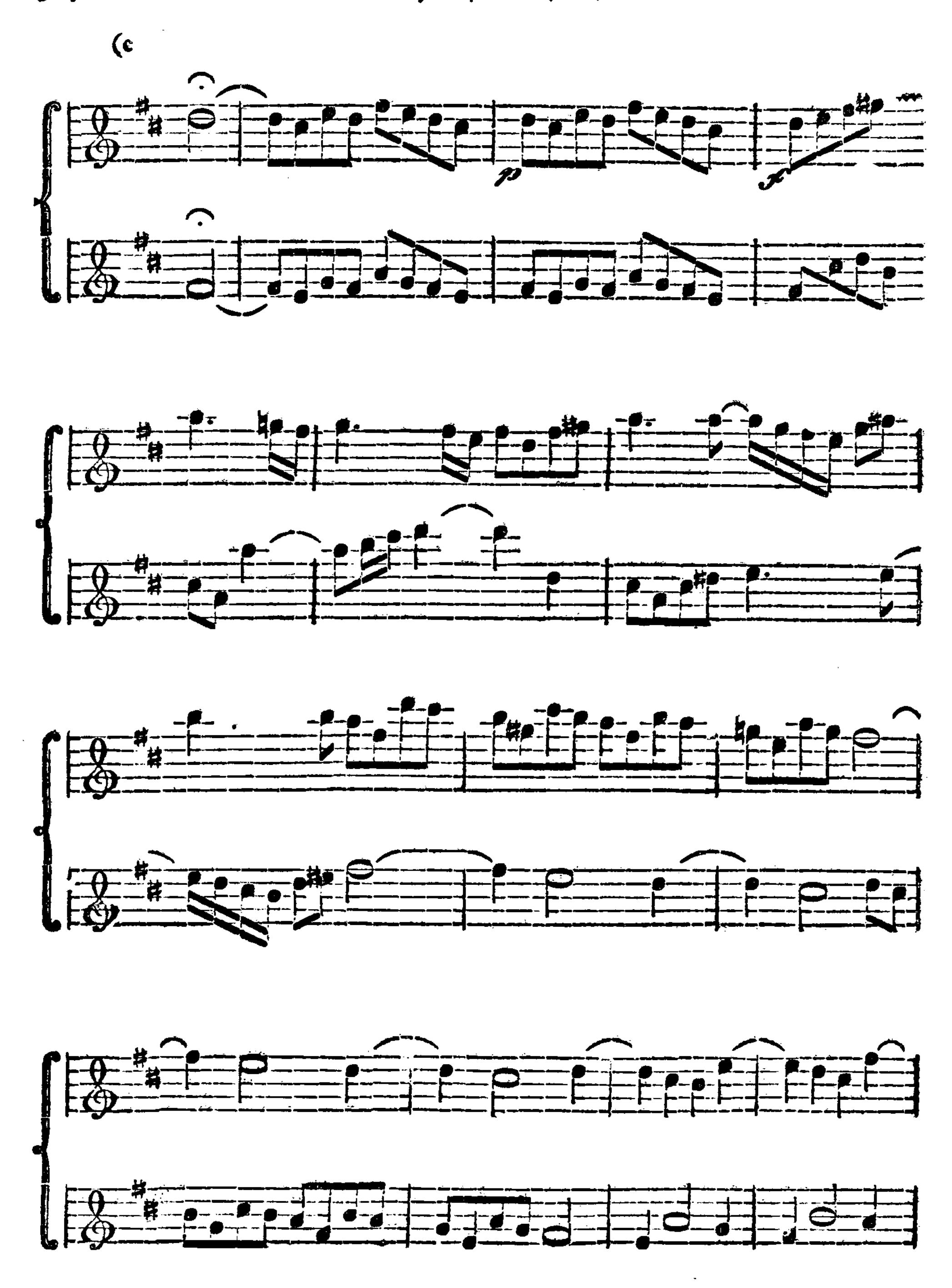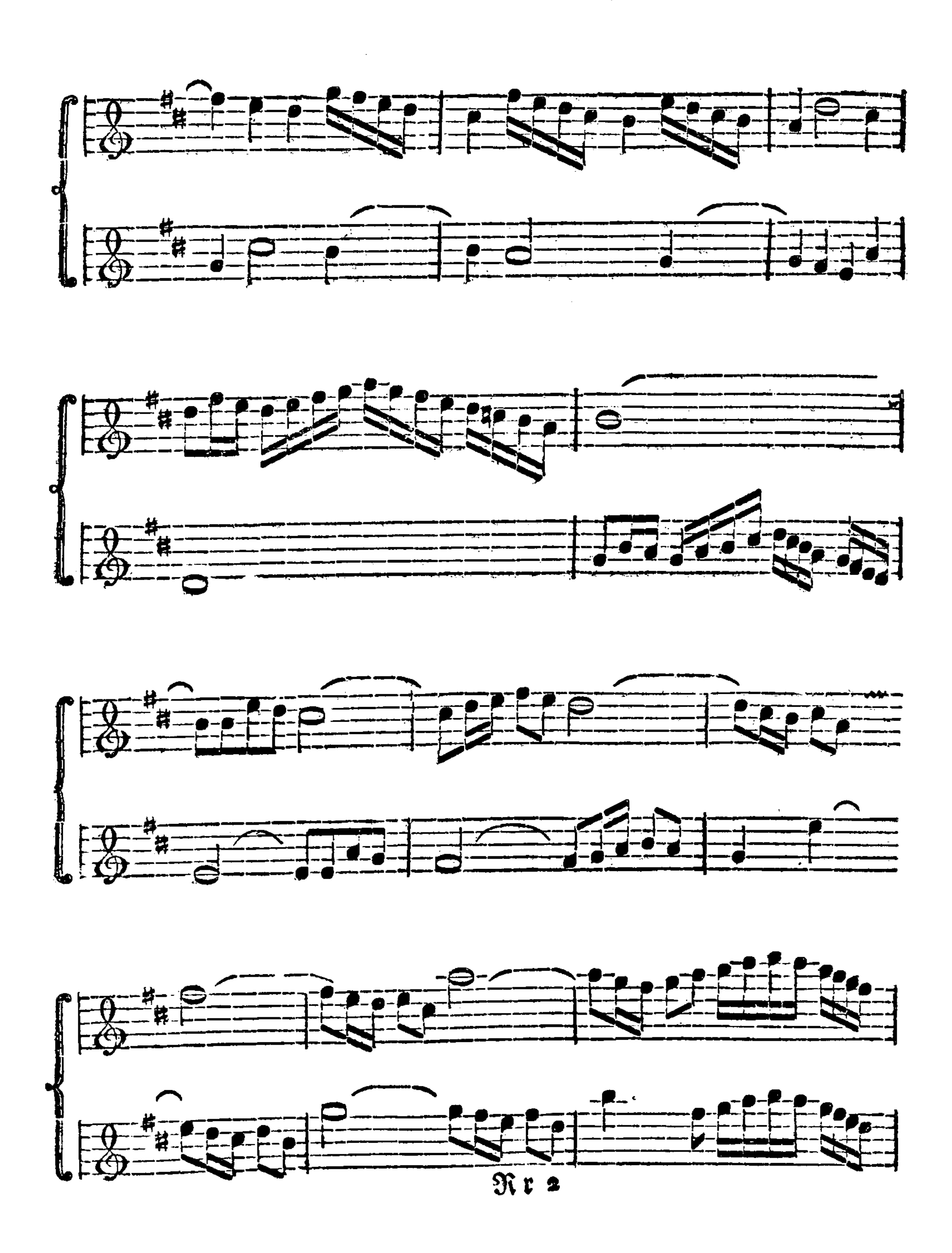


welches aus lauter Bindungen und Nachahmungen bestehet, findet man wechselsweise die Secund und Sept; und die Quart aus der falschen Quint gebunden. Man muß aber nicht glauben, als ob eine dergleichen Cadenz nur allein aus Bindungen und Nachahmungen bestehen müsse; sie kann auch mit consonirenden Sätzen untermischet seyn; um so viel schöner wird sie alsdenn, wenn nicht immer einerley oder doch ähnliche Figuren und Gänge zu hören sind.
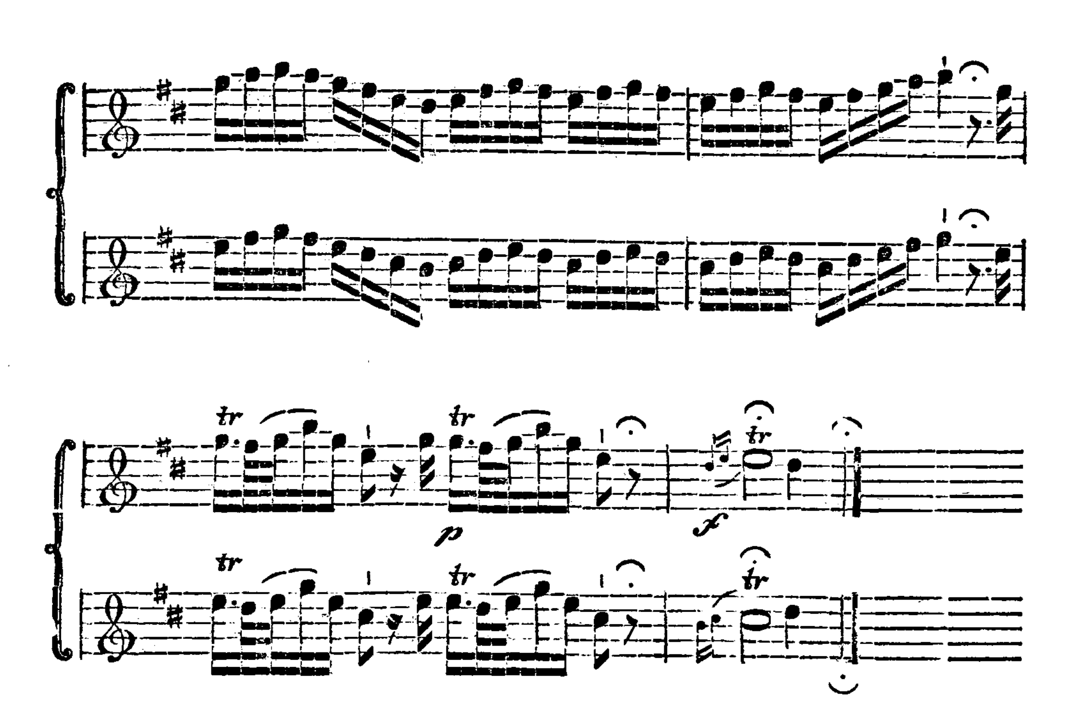
§. 25.

Wenn man dahero eine zweystimmige Cadenz unterhaltend machen will, so suche man mit consonirenden Gängen, Bindungen und Nachahmungen stets abzuwechseln. Man sehe hiervon einen Versuch unter c)

(c







Dieses Beyspiel wäre freylich für eine Cadenz zu lang; ich habe es aber auch nicht in dieser Absicht hergesetzt, sondern bloß darum, damit man die verschiedene Anwendung der Figuren, Bindungen, Nachahmungen, dissonirenden und consonirenden Gänge besser und mit einemmahle in einem einzigen Beyspiele übersehen könne. Man wird darinnen die meisten im vorhergehenden erwähnten Gänge und Sätze, oder doch ihre Aehnlichkeit, ihre Abwechselung und Verbindung finden. Mehr davon zu sagen, halte ich für überflüssig. Wer die Setzkunst verstehet, wird aus diesem Beyspiel das Wesen der zweystimmigen Cadenz leicht einsehen, benutzen, und überall gehörig anwenden können. Alles mögliche zu den zweystimmigen Cadenzen, in Absicht der Erfindung dienliche und schickliche zusammen zu tragen und hieher zu setzen, ist weder möglich noch nützlich; und dem, der die Setzkunst nicht versteht, würde auch eine weitere Erklärung nichts nützen. Dahero schließe ich hiermit und gehe weiter.



Das

Das dreyzehnte Capitel.

Vom Athemholen beym Flötenspielen.

§. 1.

Wie wichtig die Kenntniß des für die Flöte so wesentlichen Stückes ist, und wie viel der gute Vortrag dadurch gewinnet, daß der Ausüber zu rechter Zeit und am rechten Orte Athem nehme, und ihn gehörig anwende, weiß derjenige wohl, der nicht unter die gewöhnlichen Spieler, die alles unter einander werfen, und darauf loß spielen, es komme wie es wolle, gehöret, und der nur schön, ordentlich und deutlich vortragen will. Es ist keine geringe Kunst, dieses so nöthige als wesentliche Stück so in seiner Gewalt zu haben, daß der Zuhörer niemahls weder Mangel an Athem, noch das Athemnehmen selbst bey dem Spielenden bemerken, dahero auch nicht in seiner Aufmerksamkeit gestöhret und unterbrochen werden könne.

§. 2.

Es ist eine Schönheit, die vielen fehlt, und ein großer Verlust für diejenigen, die diesen Vortheil nicht besitzen. Durch das öftere unschickliche Athemnehmen, wodurch der Gesang und die Passagen getrennet, und folglich unverständlich gemachet werden, wird auch der Zuhörer nicht nur in seiner Aufmerksamkeit unterbrochen, sondern ihm auch durch das ängstliche Athemholen so Angst gemacht, daß er, wenn er auch gerne dem Zusammenhange der Sache nachgehen wollte, ganz dadurch abgebracht und verhindert wird. Dieses gehet nicht nur den Flötenspieler an, sondern auch ein jeder Blasinstrumentist und Sänger muß diese Kunst besitzen. Ich bin oft Zeuge davon gewesen, daß sowohl der Sänger als Blasinstrumentist den Fehler begieng, und immer den Sinn der Sache, nehmlich den zusammenhängenden Gedanken durch das unschickliche Athemholen trennete; besonders in den Cadenzen. Am meisten höret man diesen Fehler bey den Flötenspielern; vermuthlich liegt die Ursache darinnen, weil man auf diesem Instrumente nicht so lange in einem Athem aushalten kann, als auf einem Rohrinstrumente; denn auf der Flöte hat man, wegen der künstlichen Hervorbringung des Tons, da der Wind, der den Ton hervorbringen soll, erst durch die äußere Luft muß, und folglich dabey viel verlohren geht, mehr Athem nöthig.

 §. 3.

§. 3.

Um diesem Uebel vorzubeugen, muß man sich befleißigen, mit seinem Athem sehr sparsam umzugehen, ihn niemahls ganz verbrauchen, und immer Vorrath zu haben suchen. Dahero wenn man merket, daß der Athem abnehmen will, so versorge man sich bey der ersten schicklichen Gelegenheit mit frischem Athem, damit es niemahls daran fehle, so wird man alles kräftig und mit gehöriger Stärke vortragen können. Thut man das Gegentheil, und verbrauchet ihn ganz, und pumpet ihn, so zu reden, biß auf das letzte Bischen heraus, so wird man, zumahl bey geschwinden und aneinander hängenden Stellen, wo viele Kräfte nöthig sind, niemahls wieder zu Kräften kommen, und der Vortrag wird matt, unzusammenhängend und undeutlich seyn.

§. 4.

Man muß sich dahero beym Anfange eines jeden Satzes mit Athem versehen, damit die Noten, die einen Sinn ausmachen, durch das Athemholen nicht getrennet, und dadurch der Vortrag unverständlich gemachet werde. Dieses habe ich schon öfters erinnert, und werde es auch noch thun. Bey langen Stellen, wo viel Athem nöthig ist, und welche man nicht in einem Athem machen kann, muß man mit den Hülfsmitteln, sie ohne Beschwerlichkeit und Undeutlichkeit hervorbringen zu können, bekannt seyn. Da nicht ein jeder Flötenspieler lange Passagen in einem Athem zu machen im Stande ist, so muß er sich der Mittel, wovon hier geredet wird, bedienen; denn der Componist kann sich nur im Allgemeinen nach der Länge des Athems, aber nicht insbesondere nach einem jeden richten. Wäre der Flötenspieler selbst Componist, so könnte er seine Sachen freylich am besten nach der Stärke seiner Brust und seines Athems einrichten, und wäre dahero dieser Verlegenheit nicht ausgesetzt.

§. 5.
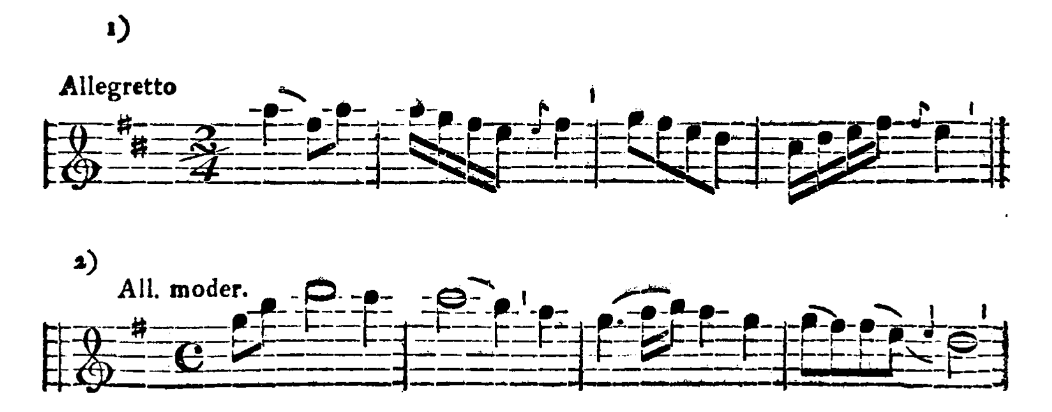
Beym Athemnehmen wird man wohl thun, wenn man die Brust niemahls zu sehr voll sackt, denn man verliehret dadurch das Vermögen, ihn mit gehöriger Kraft und Stärke zu regieren und anzuwenden, und man ist dadurch gezwungen, ihn nur ganz sachte wieder herausgehen zu lassen; dieses aber macht den Vortrag matt und kraftlos, da doch öfters der Gesang und die Passagen mit Kraft und erhaben vorgetragen werden müssen, aber durch das Zuvollnehmen der Brust diese Kraft unterdrücket wird. Wollte man sich aber doch bey einer solchen Verfassung anstrengen, um den Wind die gehörige Kraft zu geben, so wäre man in Gefahr, sich Schaden zuzufügen. Der Verstellung durch Hebung der Schultern beym Athemholen, zu geschweigen; da ohnehin bey Manchem schon das Gesicht durchs Blasen genug verstellet wird. Was würde dahero ein solcher
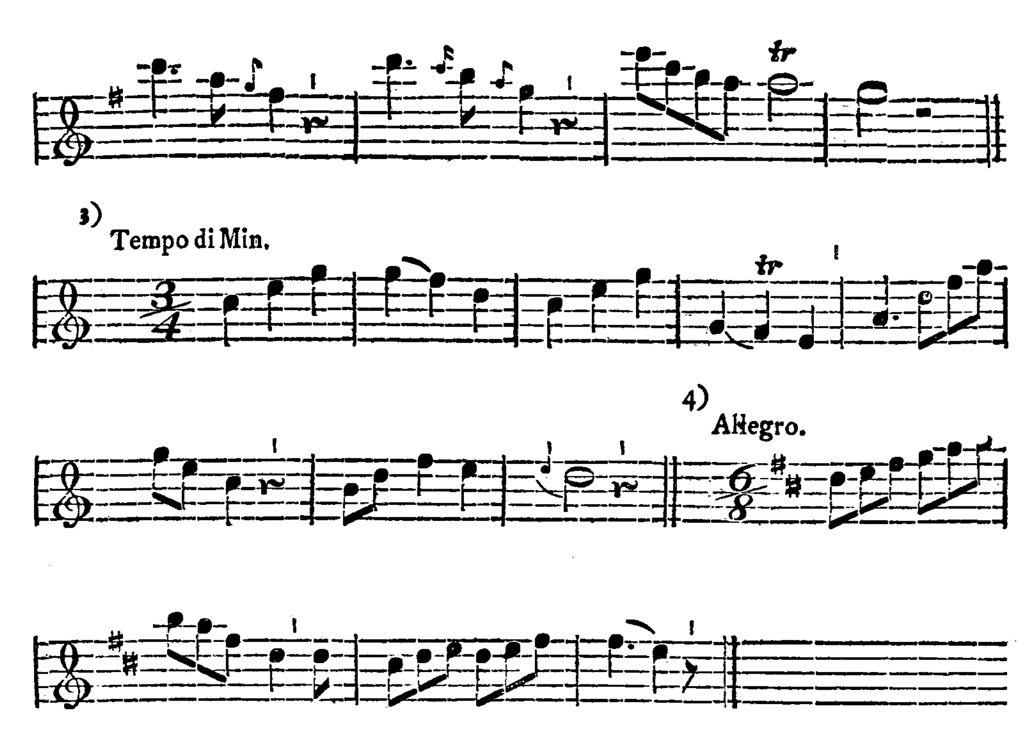
durch

durch die Verzerrung des Gesichts, Hebung der Schultern, und anderer damit verbundenen Grimassen verstellter Mensch wohl für gute Wirkung auf seine Zuhörer machen können? Um diesem Uebel und dieser Gefahr auszuweichen darf man nur gehörig bey einer geraden und ungezwungenen Stellung, ein wenig stark Athem nehmen, und ihn wirthschaftlich verbrauchen, so wird man alles gut und kräftig vortragen können; und wenn man auch noch so wenig Zeit zum Athemnehmen hat, so wird man doch mit diesem in der äußersten Geschwindigkeit genommenen und wenig scheinenden Athem wieder lange aushalten können; und man darf nicht glauben, daß ein so geschwind eingezogener Athem nicht in die Brust oder Lunge, sondern nur biß an die Gurgel käme; diese aber ziehet keinen Athem an sich, kann auch nichts damit anfangen. Man versuche nur alles genau und ohne Vorurtheil, was ich hier aus einer sehr langen und geprüften Erfahrung gesaget habe, und man wirds finden.

§. 6.

Ich habe gesaget, man soll vor denen Noten, die einen Sinn ausmachen, Athem nehmen, damit derselbe nicht getrennet werden darf. Ein solcher Sinn ist entweder durch Pausen angezeiget oder nicht; stehen keine Pausen, sondern lauter Noten da, so muß man das Ende eines solchen Sinnes zu finden wissen, und allezeit nach demselben wieder Athem nehmen. Dieses ist eine von den Haupteigenschaften eines guten Instrumentisten, daß er den Sinn des Componisten einsehen könne; kann er dieses, so wird ihm der Verstand der Sache selber sagen, wo er Athem nehmen soll; kann er es aber nicht, so wird ihm auch hierzu keine Regel etwas nützen, und er wird entweder alles trennen, was doch beysammen bleiben, oder wird zusammen hängen, was doch getrennet werden sollte. Ich will nur einige Fälle anzeigen, aus denen man wird sehen können, wie man sich dabey zu verhalten habe; s. 1) 2) 3) 4)
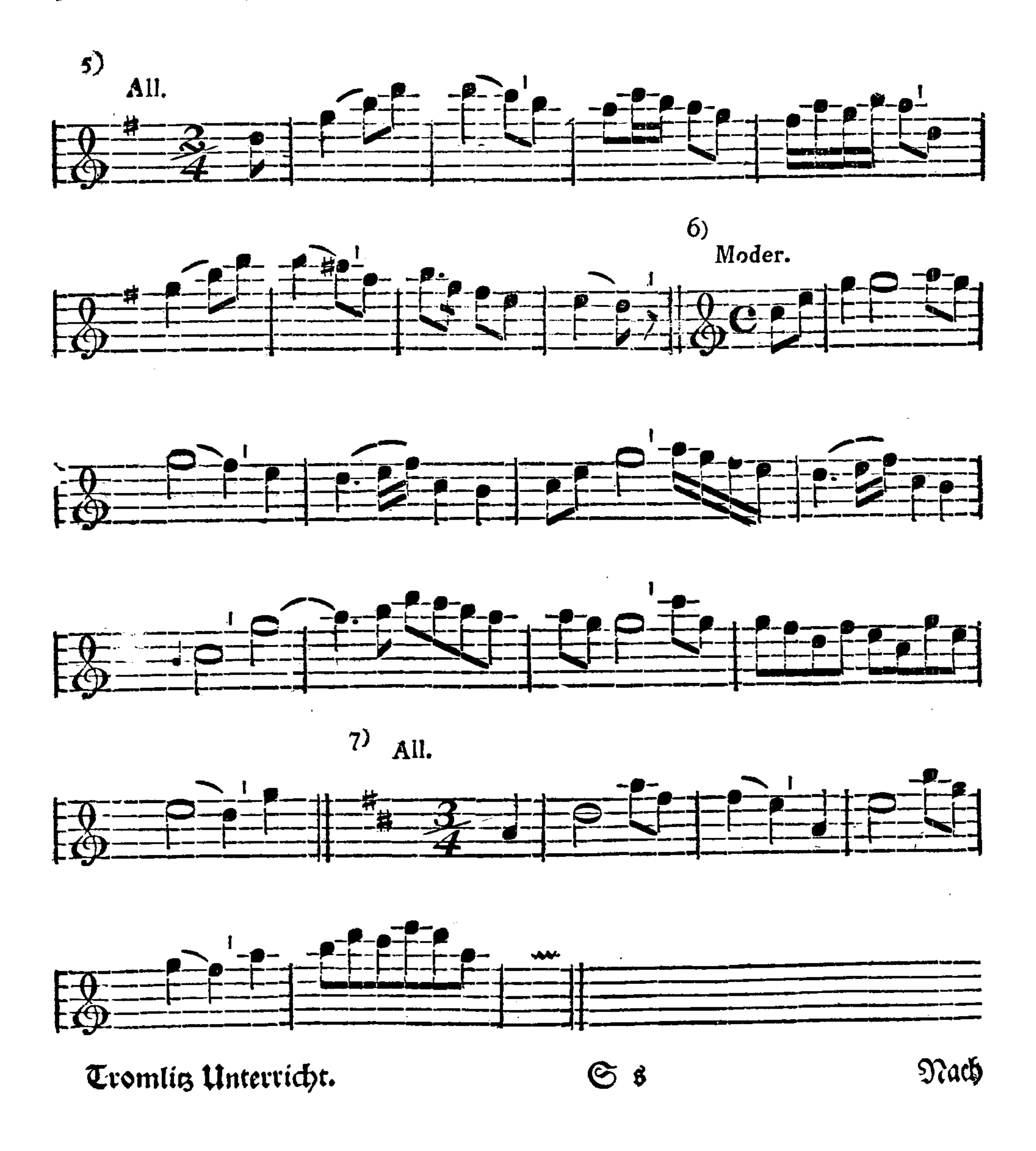




In diesen vier kleinen Beyspielen zeigen die darüber stehenden Striche den Ort an, wo man auf eine schickliche Art, und ohne der Sache zu schaden, Athem nehmen könne. In dem ersten Beyspiele kann der, der nicht viel in einem Athem zu machen im Stande ist, gleich nach dem letzten Viertel im zweyten Takte Athem nehmen; braucht er es aber nicht, so kann er es biß nach dem letzten Viertel im vierten Takte anstehen lassen, wo der ganze Gedanke endiget. Im zweyten Beyspiel kömmt das Athemholen nach dem dritten Viertel im zweyten Takte, und im vierten Takte nach dem vierten Viertel, und in den folgenden Takten auf die Pausen. Im dritten Beyspiel endigt sich der Sinn im vierten Takte; wird dahero nach dem dritten Viertel dieses Takts, und alsdenn auf die Pausen Athem genommen. Wenn der Flötenist, im vierten Beyspiel, dieses Ganze nicht in einem Athem spielen kann, so ist der schicklichste Ort zum Athemnehmen vor dem sechsten Achtel im zweyten Takte, weil hier ein kurzer Einschnitt ist.

§. 7.

Fängt ein Stück im Auftakte an, so ist leicht einzusehen, daß man, wenn der Sinn nicht getrennet werden soll, nach dem Einschnitte, oder nach Endigung des Gedankens, welcher immer vor dem letzten Achtel oder Viertel im Takte eintritt,

tritt, Athem holen, und die im Auftakte stehende Note wieder zu dem folgenden Gedanken nehmen müsse. Es mag nun im geraden oder ungeraden Takte seyn, so ist dieser Auftakt immer die letzte Note im Takte. Gehet eine Pause vorher, so verstehet es sich ohne Erinnern, daß man darauf Athem nehmen müsse. Ueberhaupt muß man die Einschnitte, welche in der Mitte des Gesanges vorkommen, genau beobachten, und wenn es nöthig ist, nach ihnen Athem nehmen, s. 5) 6) 7)
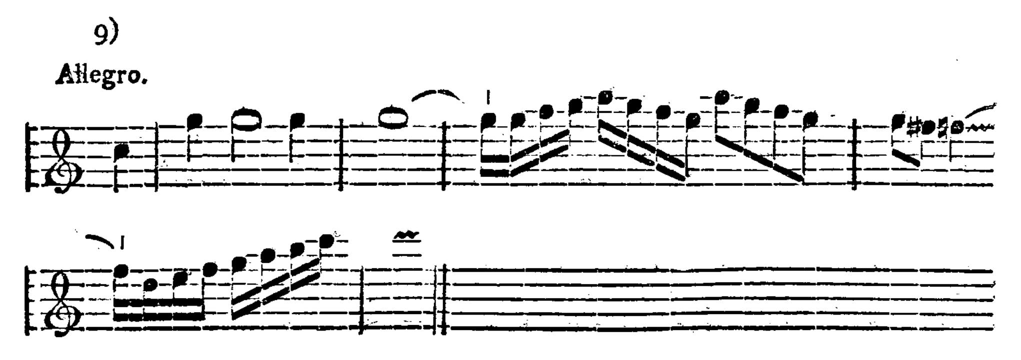


Nach dieser vorhergegangenen Erinnerung siehet man in dem Beyspiel unter 5), daß der Einschnitt immer auf die vorletzte Note fällt, welcher im zweyten, vierten, sechsten und achten Takte durch einen Strich angezeiget ist, und daß man nach dieser, oder vor der letzten Note allezeit Athem holen, und das letzte Achtel wieder zum folgenden Gesange nehmen, aber niemahls diese beyden Achtel zusammen binden und nach ihnen Athem holen müsse. Würde man dieses letztere thun, so würde man den Sinn der Sache trennen, und unverständlich werden. Das nehmliche hat man im folgenden Beyspiele unter 6) beym zweyten, vierten, sechsten, achten und zehenten Takte; und im siebenden Beyspiele im zweyten und vierten Takte zu beobachten. In dem Beyspiele unter 6) fällt im sechsten Takte das Athemholen zwischen das zweyte und dritte Viertel, weil der Gesang den Einschnitt nicht durch eine Pause, wie es doch seyn könnte, kenntlich macht, sondern gleich wieder mit einer langen Note anfängt, welche zum folgenden Gesange gehöret, und mit ihm einen Sinn ausmachet. Ich hoffe, man wird mich verstehen.

§. 8.

Wenn nach einer langen Note Sechzehntheile folgen, wovon das erste an die lange Note angebunden ist, so kann man bey langsamer Bewegung nach dieser angebundenen Note Athem nehmen, s. 8);
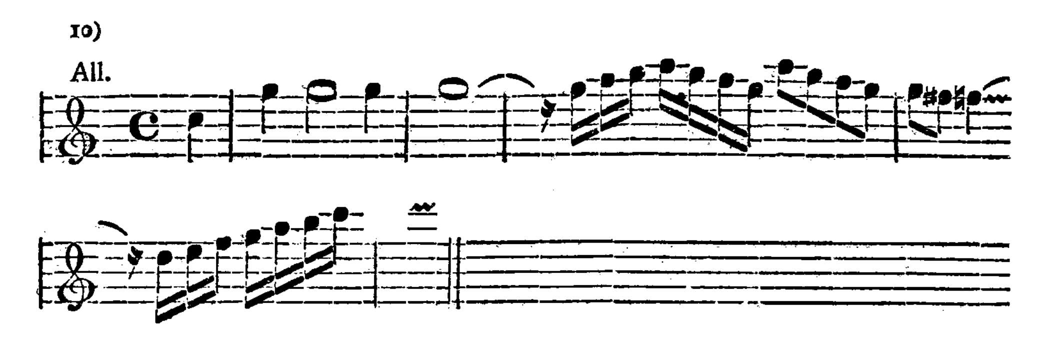


oder in geschwinder Bewegung diese angebundene Note gar weglassen, und auf ihre Zeit Athem nehmen, s. 9);



wird

wird gespielt, wie bey 10)
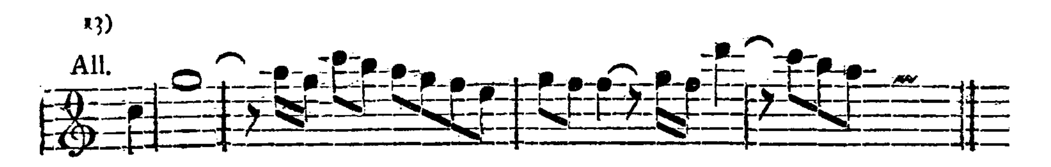


Dieses gilt auch, wenn die angebundene Note ein Achtel ist, so kann man bey langsamer Bewegung ebenfalls nach derselben, wie bey 11)



und bey geschwinder Bewegung auf dieselbe, indem man sie wegläßet, Athem nehmen, s. 12)



dieses letztere wird gespielet wie bey 13)



Oefters hat man es nicht einmahl nöthig, auf oder nach der gebundenen Note Athem zu nehmen, es müßten denn mehrere dergleichen Bindungen vorhergegangen seyn, und auf einander folgen, weil man doch schon vor der langen No-

te, an welche die folgende kurze gebunden ist, sich mit Athem versehen hat, wie bey einer jeder langen Note geschehen soll, zumahl wenn davon mehrere Takte an einander hängen, damit man sie, wo möglich, nicht trennen darf.

§. 9.

Das Beyspiel unter 8) stehet in langsamer Bewegung, dahero kann man im zweyten Takte nach dem gebundenen Sechzehntheil, welche Stelle durch einen Strich angezeiget ist, füglich Athem nehmen; freylich muß es geschwinde geschehen, damit die erste nicht gar zu kurz werde, oder in Ansehung der zweyten es nicht scheine, als ob die erste einen Punkt bey sich hätte; dieses würde den Gesang verändern und verstellen. Wer es aber nicht so einrichten kann, daß es unmerklich werde, der thut wohl, wenn er die angebundene Note nur als etwan ein Zweyunddreyßigtheil berühret, und alsdenn sehr geschwinde Athem nimmt, oder sie, wenn es nicht anders möglich, und wenn es auch beym langsamen Satze wäre, gar wegläßet, damit die folgende, obgleich kurze Note, doch nicht gar zu kurz werde, und in den oben angezeigten Fehler gerathe. Was lange und kurze, gute und schlechte Noten sind, habe ich schon anderwärts gesaget; daß nehmlich von zwey gleichen Noten, die erste ihrem innerlichen Werthe nach, lang oder gut, und die andere kurz oder schlecht; und bey vier gleichen Noten, die dritte wieder lang und die vierte wieder kurz sey. Man muß sich aber doch hüten, sie mit Vorsatz lang oder kurz machen zu wollen, sonst möchten sie gar zu ungleich werden. Die Natur der Sache lehret es schon, daß bey vier gleichen Noten das Gewicht auf die erste und dritte fallen muß.

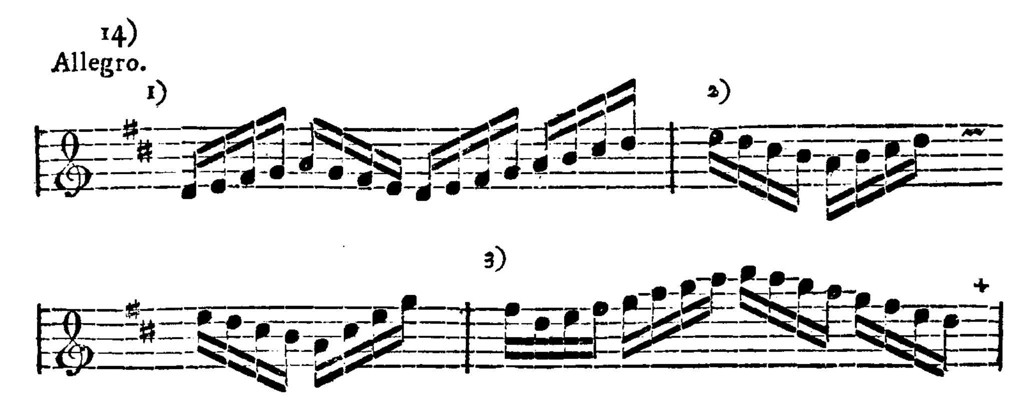
§. 10.

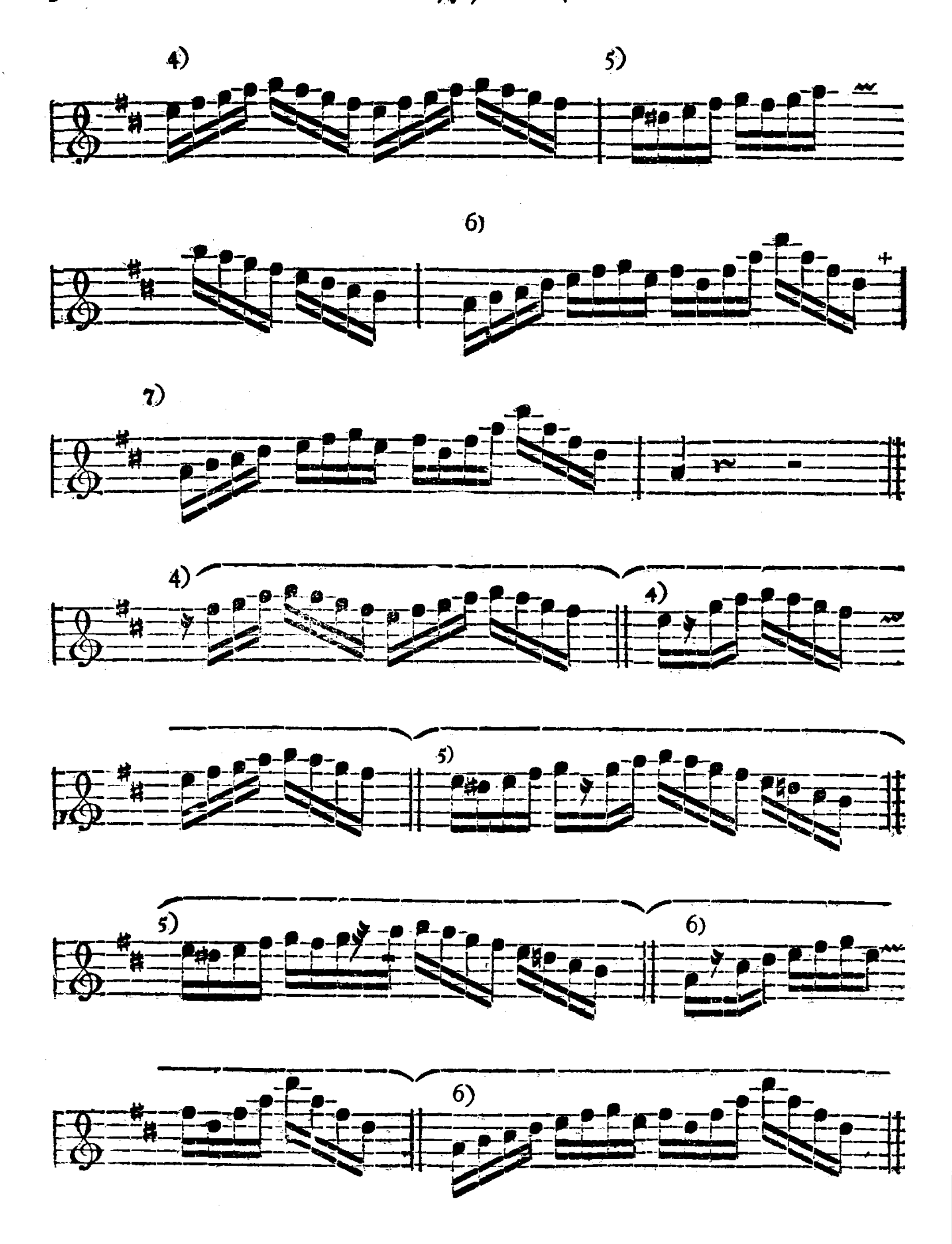
Ob man bey langen und geschwinden Passagen nach der langen, guten, oder nach der schlechten kurzen Note Athem nehmen, oder ob man lieber die gute, oder im vorkommenden Falle die kurze Note weglassen solle, wird man aus folgenden ersehen. Da man bey langen Passagen viel Athem brauchet, so ist freylich nöthig, daß man einen guten Vorrath vor dem Anfange derselben einziehe, doch nicht zu viel, damit man durch die zu voll gesackte Brust, ihn gehörig zu verbrauchen, nicht gehindert werde; wie ich schon erinnert habe. Damit man bey dergleichen langen Passagen immer Athem und Kräfte genug habe, so muß man ihn sparsam, auch niemahls ganz verbrauchen, sondern immer bey der ersten schicklichen Gelegenheit sich damit versorgen.
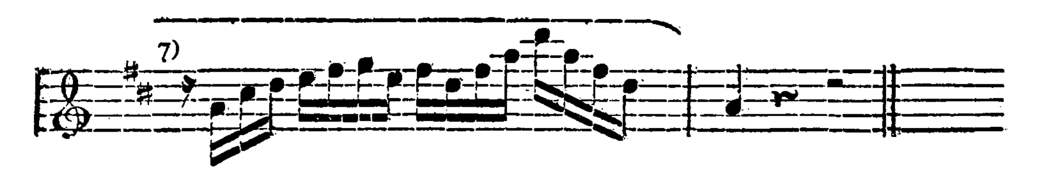
§. 11.

Dieses schickliche Athemholen kann auf verschiedene Art geschehen. Zuerst bemerke man, wo sich ein Sinn von zusammengesetzten Figuren endiget; denn die

die Passage mag so lang seyn als sie will, so muß sie ihre Einschnitte haben. Einen solchen Sinn muß man, wenn er nicht übermäßig lang ist, nicht durchs Athemholen trennen, sondern ihn ganz ausspielen, und nach der letzten, als der kurzen Note, Athem nehmen; diese Behandlung beobachtet man auch in der Folge. Ich sage: nach der kurzen Note; und dieses ist nöthig, wenn man den Fluß der Passage nicht zerreißen will. Niemand wird dieses bemerken, es müßte denn auf eine sehr ungeschickte Art geschehen; denn da der Sinn nicht getrennet worden ist, so ist das Ohr zufrieden, und bekümmert sich um das Athemnehmen nicht. Zuweilen gehet es aber doch an, daß man vor der letzten kurzen Note Athem nimmt, und diese nunmehro freylich sehr kurz gemachte Note zu der folgenden Passage bringet. Dieses kann aber nur geschehen, wenn die letzte eine durchgehende Note ist; wie weiter unten vorkommen wird. Hernach ist bey manchen Fällen, wenn man nehmlich einen solchen Sinn in einem Athem zu machen nicht im Stande ist, nöthig, daß man die erste von vier gleichen Noten, oder auch wohl die letzte, als die kurze, ganz wegläßet, und darauf Athem nimmt; zumahl wenn eine Stelle mehr als einmahl wiederholet wird. Bey dergleichen Fällen muß man nicht nur sein Gefühl zu Rathe ziehen, welche von diesen genannten Noten am füglichsten wegbleiben kann; sondern man muß auch wissen, ob die letzte Note eine durchgehende ist; nehmlich eine solche, die nicht in die Harmonie gehöret; oder aber eine Wechselnote ist, und in die Harmonie gehöret. Im ersten Falle kann sie wegbleiben, im letztern aber nicht. Das Athemholen zwischen der guten und schlechten Note, ohne Rücksicht auf die Einschnitte zu nehmen, verhindert nach meinem Gefühl das Zusammenhängende und Rollende der geschwinden Passagen, und der Fluß derselben wird ungleich. Doch folge ein jeder hierinnen seinem Gefühl. Ich halte aber dafür, daß es besser sey, wenn man das Athemholen so einrichtet, daß es dem Zusammenhange der laufenden Figuren keinen Schaden bringe, oder sie verstümmele. Auf alle diese Fälle sehe man das Beyspiel unter 14)




4)
5)
6)
7)
4)
4)
5)
5)
6)
6)



§. 12.

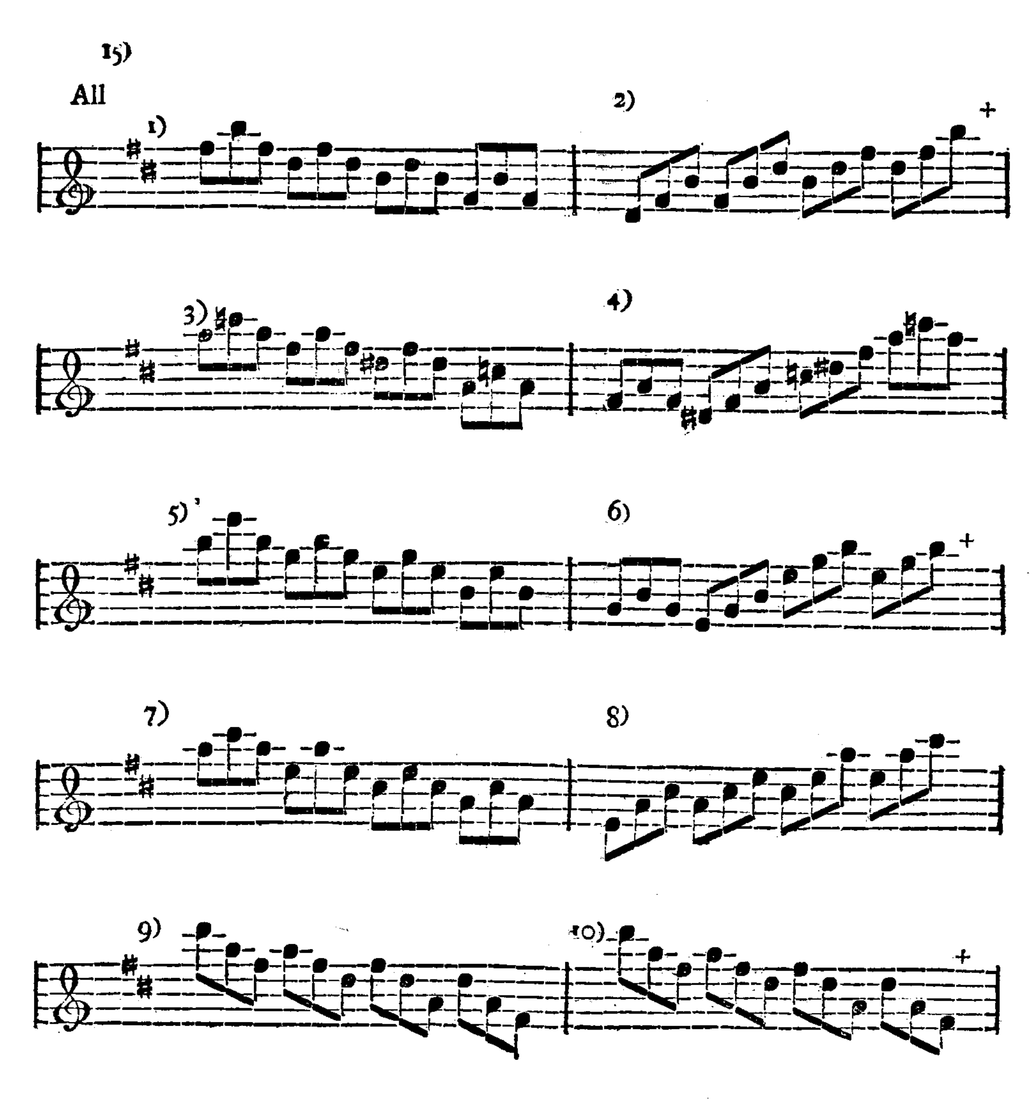
Ich habe mit Vorsatz diese Passage aus einem Hofmeisterischen Concert gewählt, welches wahrscheinlich in vielen Händen seyn wird, damit man nicht glauben möge, als hätte ich dieselbe zum Athemnehmen nach meiner Fantasie eingerichtet. Die schicklichsten Stellen; wo man Athem nehmen kann, habe ich darinnen angezeiget, woraus man ersehen kann, wie man sich bey ähnlichen Fällen zu verhalten habe. Vermuthlich werden viele diese Stelle in einem Athem spielen können; aber es kann doch auch viele geben, die es nicht können. Diese können ein, zwey, auch dreymahl Athem nehmen, als im vierten und siebenden Takte vor der ersten Note unter +; oder man kann im vierten Takte entweder die erste gute, oder die zweyte kurze in der ersten Figur weglassen, wie unter (4) angezeiget ist. Im fünften Takte kann man in der andern Figur entweder die zweyte, als die kurze Note weglassen, oder zwischen der dritten und vierten Athem nehmen. Im sechsten Takte kann in der ersten Figur die zweyte kurze Note weggelassen werden weil auf die erste der Einschnitt fällt; oder man nimmt erst im siebenden Takt Athem, indem man die erste gute Note weglässet, weil es eine Wiederholung ist, und die folgende kurze Note an der ersten ihre Stelle setzet, weil sie die Hauptnote in diesem Accorde ist. Daß diese angezeigten Stellen in dieser Passage eben nicht diejenigen sind, worauf man allezeit Athem nehmen müsse, wird ein jeder wohl einsehen; man richtet sich nach der Stärke und Länge seines Athems.

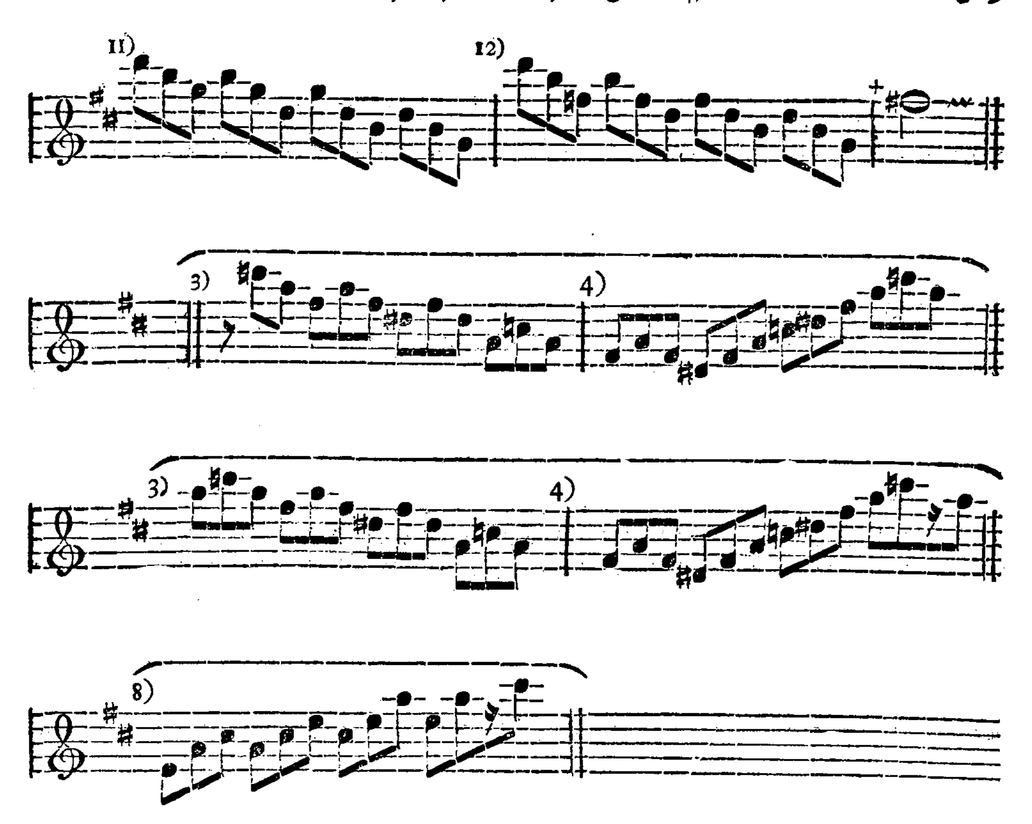
§. 13.

Bey langen anhaltenden aus Triolen bestehenden Passagen verhält man sich folgendermaßen: Man ziehet, wie oben schon gesagt, vor dem Anfange der Passage einen Vorrath Luft in sich, und giebt auf die Einschnitte der Passage Achtung, nach welchen, obgleich die letzte Note der Triole eine kurze ist, man zum folgenden Athem nehmen kann; oder man nimmt zwischen der zweyten und dritten Note der letzten Triole des Einschnittes Athem. Dieses verunstaltet die Triole nicht so sehr, als wenn man zwischen der ersten und zweyten Athem nimmt; dieses geschiehet immer, die Triolen mögen durch Stufen oder durch Sprünge gehen. Wenn man aber auch die Triolen durch veränderte Bogen, also mit veränderter Sprache vorträgt, daß man nehmlich an statt mit täädä eine im Sprunge stehende

de

de Triole mit tatää spielet, so machet es doch eine ganz andere Wirkung, als wenn man zwischen der ersten und zweyten Note Athem nimmt, wenn zumahl die vorhergegangenen Triolen mit täädä gespielet worden sind; und eine einzige durch den zwischen der ersten und zweyten Note genommenen Athem veränderte Triole einzuschieben, bedarf wohl keines Beweises, daß sie daselbst eben nicht sonderlich paradire. Nach einem Einschnitte kann man auch, und zwar sehr gut, die erste gute Note von der ersten Triole weglassen. Man betrachte das Beyspiel unter 15.)





Ich habe es, um oben angeführter Ursachen willen, aus eben demselben Concerte genommen, aus welchem die vorhergehende Passage ist.

§. 14.

Sollte man von diesem Beyspiel nicht mehr als die ersten zwey Takte in einem Athem zu spielen im Stande seyn, so kann man entweder nach der letzten Triole des zweyten Taktes kurz Athem nehmen, oder man kann von der ersten Triole des dritten Taktes die erste Note weglassen, wie beym dritten Takte zu ersehen; oder hat man erst zu Ende des vierten Taktes Athem zu nehmen nöthig, so kann man auf der letzten Triole dieses Taktes zwischen der zweyten und dritten Note eine kleine Pause machen und Athem darauf nehmen, und mit der Hälfte dieser letzten Note wieder anfangen, wie man aus den veränderten und durch ein + angezeigten Stellen dieses Beyspiels ersehen kann. Hat man nicht viel Vorrath vom Athem, so kann man nach dem sechsten Takte wieder Athem nehmen; hat man es aber nicht nöthig, so spiele man noch die zwey folgenden Takte dazu,

und mache wieder in der letzten Triole zwischen der andern und dritten Note eine kleine Pause, und nehme Athem darauf; siehe den achten Takt. Ob es gleich auf eine so kurze Pause nicht viel Athem giebt, so langt man doch immer wieder ein Stück weiter; und auf dergleichen Art hilft man sich biß ans Ende.

§. 15.

Ich glaube, dieses wird genug seyn, den Anfänger aufmerksam zu machen, daß er sich an eine dergleichen Einrichtung gewöhne, wenn Ordnung und Deutlichkeit in seinem Vortrage seyn soll. Mehrere Beyspiele halte ich für überflüssig. Nur, erinnere ich noch einmahl, hüte man sich, daß man seinen Athem niemahls ganz verbrauche, denn man kömmt nicht wieder zu Kräften, und wenn man auch noch so oft Athem nähme, daraus denn ein sehr ängstlicher Vortrag entstehen würde. Wenn man aber noch Athem in Vorrath hat, so kann man so oft man nur will, aber doch immer an schicklichen Orten, Athem nehmen; dieses wird dem Vortrage nichts schaden, und man bleibet bey Kräften. Wenn mans recht machet, so wird der Zuhörer gewiß nichts vom Athemnehmen merken, wird ihn also auch nicht stöhren.



Das vierzehnte Capitel.

Von den willkührlichen Auszierungen; oder wie man einen einfachen Gesang nach den Gründen der Harmonie verändern, und diese Veränderungen auf eine der Sache angemessene gute und schickliche Art anwenden solle.

§. 1.

Da die willkührlichen Auszierungen auch zum guten und mannigfaltigen Vortrage gehören, und einen Theil desselben ausmachen, so ist es nöthig, sie auch besonders abzuhandeln. Wollte man sie übergehen, so wäre zu befürchten, daß

daß der Hang und Drang zum Verändern, der jedem gleichsam angebohren zu seyn scheinet, ohne richtige Leitung mehr übels als gutes stiften würde. Demjenigen, der keine Kenntniß von der Harmonie hat, den Grund dieser Auszierungen faßlich und einleuchtend zu machen, ist wahrhaftig keine leichte Sache; und es demselben ganz deutlich ohne diese Kenntniß lehren wollen, ist unmöglich. Ihm harmonische Sätze hinsetzen, und daraus die Zergliederung einzelner Stellen und Passagen zeigen wollen, ist und bleibet für ihn ohne Kenntniß der Harmonie, eine unbrauchbare Sache, welche er gewiß nicht auf diese Art, weder für sich, noch mit Hülfe eines Lehrers, so fassen und einsehen wird, daß er sie auch auf andere Fälle anwenden könnte. Der Lehrer wird sich matt reden, und wenn er fertig ist, wird ihn der Schüler nicht verstanden haben. Wenn er aber ja Veränderungen in seinem Vortrage haben will, so muß sie ihm der Lehrmeister vormachen, wenn er es anders verstehet, (denn viele sogenannte Lehrmeister verstehen davon nichts, auch vielmahls große Instrumentisten nicht;) und der Schüler betet sie nach. Will man ihm einzelne Stellen, ohne ihn zugleich auf den Gesang, woraus sie genommen sind, zu weisen, zeigen, wie sie ihren Grund in der Harmonie haben, und wie sie aus derselben ihre Veränderung erhalten, so wird er es eben so schwer begreifen, und das Vor- und Nachmachen wird immer noch das beste für ihn seyn; aber mit Aufgebung des Lehrers wird auch diese Kunst ein Ende haben.
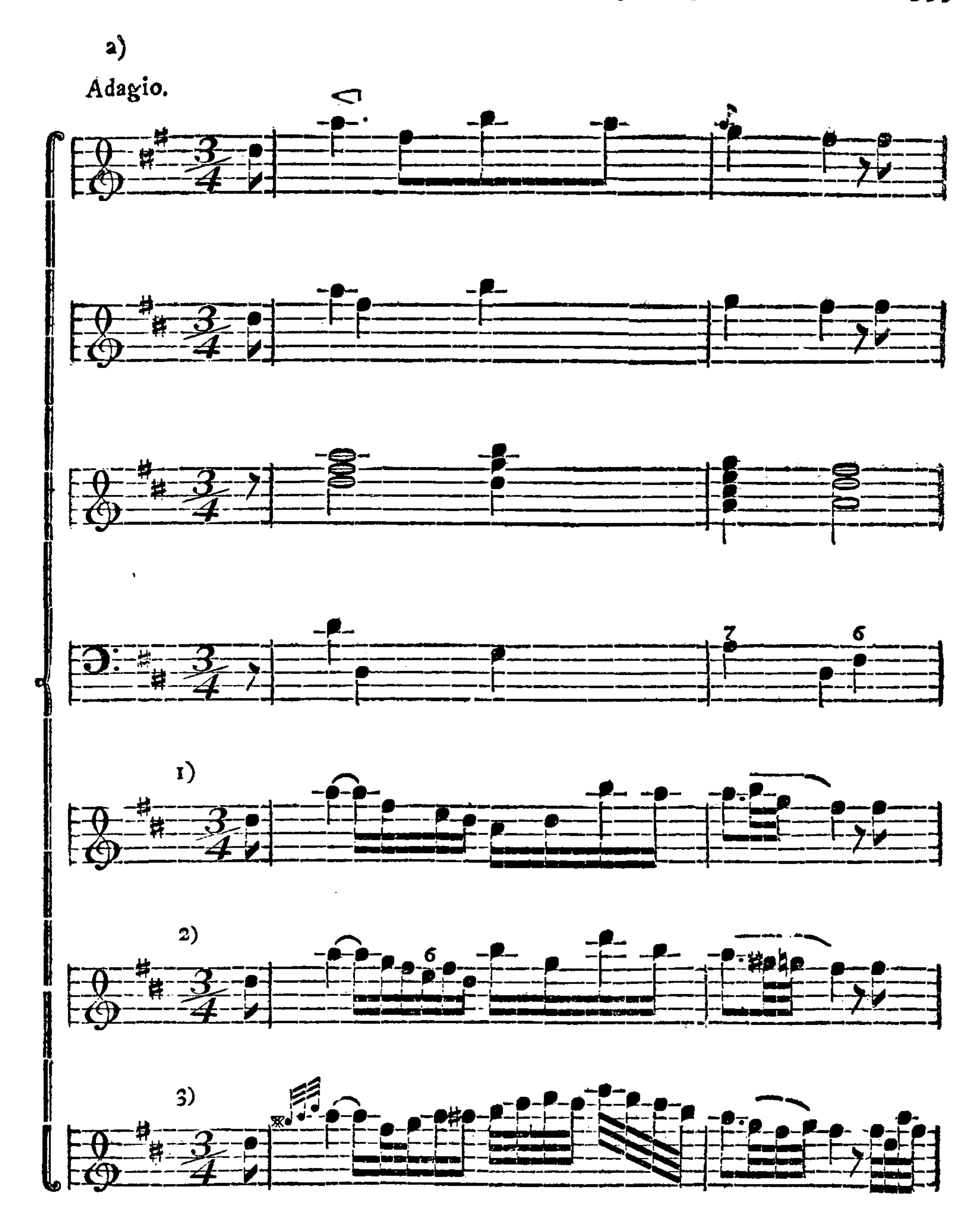
§. 2.
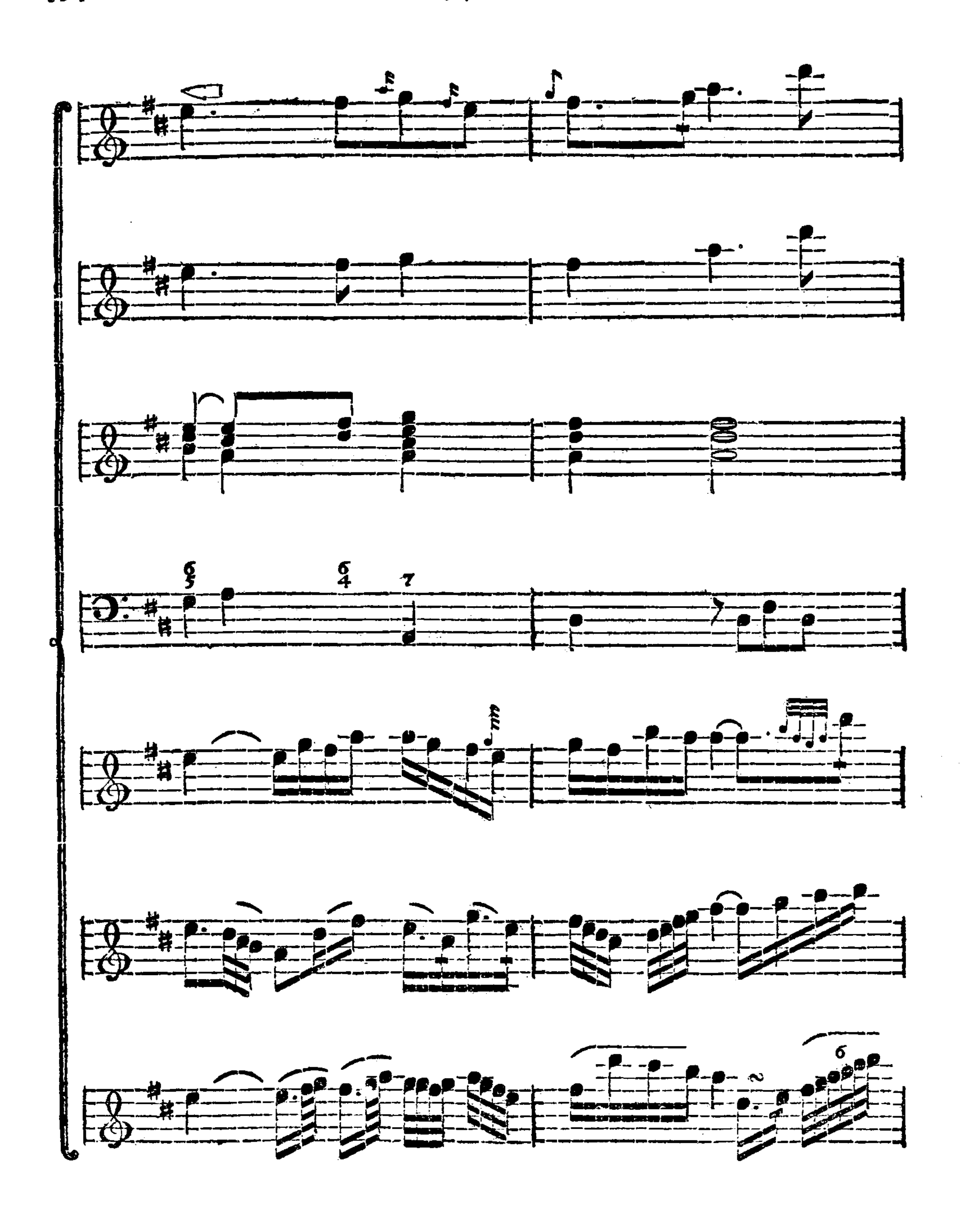
Quanz hat diese Materie zwar gründlich und sehr weitläuftig abgehandelt, aber nur der, der Kenntniß von der Harmonie hat, kann ihn verstehen; wie viele also werden wohl seyn, die diese Kunst daraus gelernet haben? Für den, der Harmonie versteht, ist alles deutlich; aber sollte denn ein solcher sich nicht selber ohne dergleichen Unterricht, helfen können? da zumahl bey dergleichen Auszierungen zugleich das Gefühl entscheiden muß? Wenn also der, der Harmonie versteht, diese Anweisung nicht nöthig hat, und der Anfänger oder Lernende, der keine Harmonie verstehet, sie nicht einsehen, folglich auch nicht nützen kann, so sollte es scheinen, als ob man sie gar entbehren könnte; aber das ist nicht so. Eine solche Anweisung kann demjenigen, der durch langes Spielen einige harmonische, obgleich nicht gründliche Kenntniß erlanget hat, einigermaßen nützlich seyn. Dem, der den Generalbaß studiret, wird es noch mehr nützen, wenn er sich die Mühe geben will, denn er wird dadurch gleich auf den rechten Weg geführet. Aber wo sind sie denn, diese Herren, die sich die Mühe geben wollen, alles mit Fleiß zu untersuchen? Einige giebt es zwar, aber die meisten derselben werden entweder durch Stolz, Leichtsinn, Faulheit, oder wohl gar durch Dummheit daran verhindert. Ich habe große Instrumentisten gefunden, die
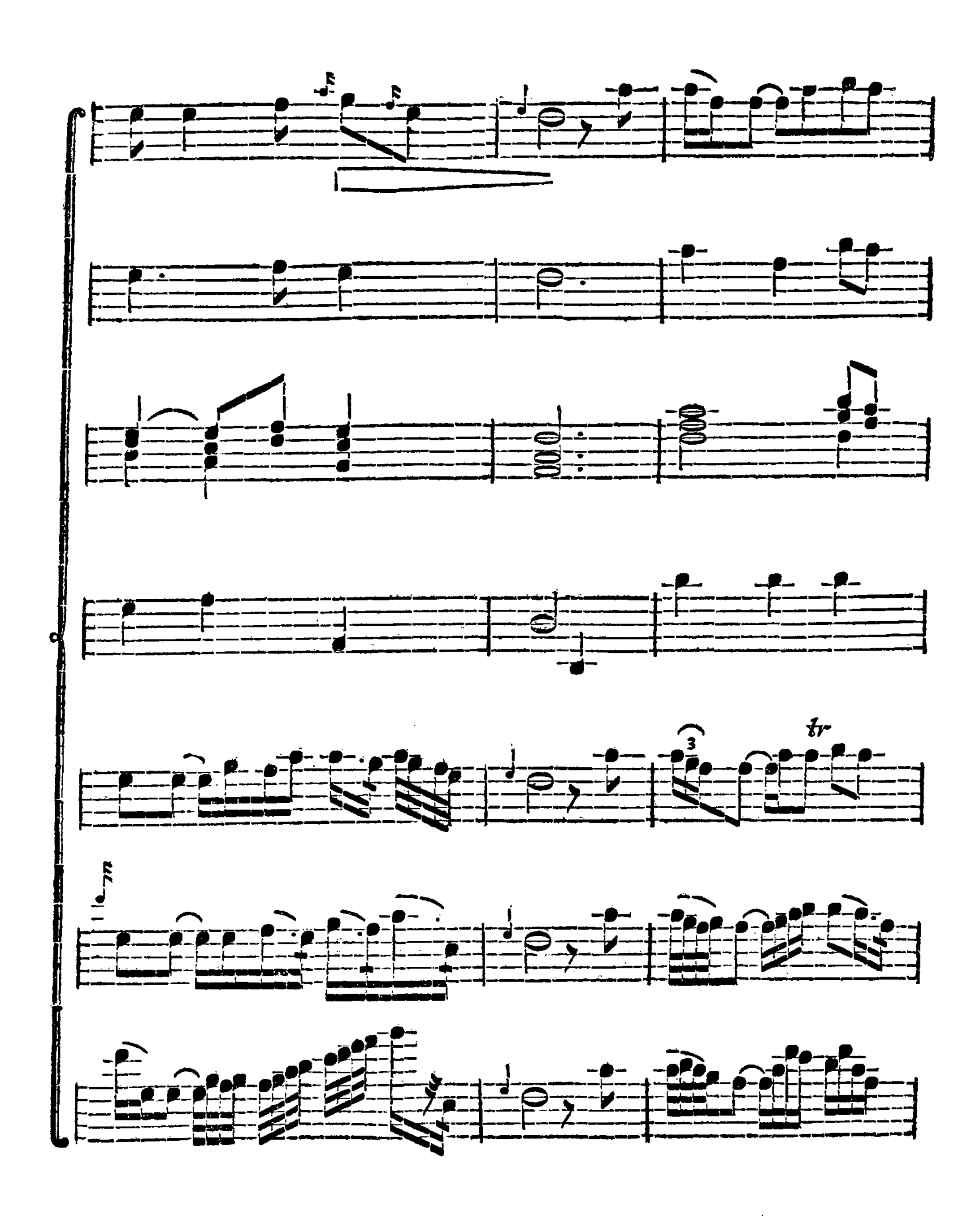
aber von dieser Seite sehr fehlten; ganz ohne Kenntniß der Harmonie waren ihre willkührlichen Auszierungen voller Fehler, und stunden niemahls in dem dahin gehörigen Satze; vielleicht auch nicht am rechten Orte. Für einen solchen, dem es an dem hierzu nöthigen Wissen fehlt, wäre es besser, er spielte nur so wie es da stünde. Heutzutage wird man nicht leicht durch dergleichen Gesang, wo der Meister seine innere Einsicht ganz zeigen könnte, in Versuchung geführet, weil man ihn eben nicht mehr setzet, wenigstens nicht so einfach. Ist der Spieler auch zugleich Setzer, so kann er sichs wohl machen; aber sie sind's nicht alle, ob sie es gleich denken.

§. 3.
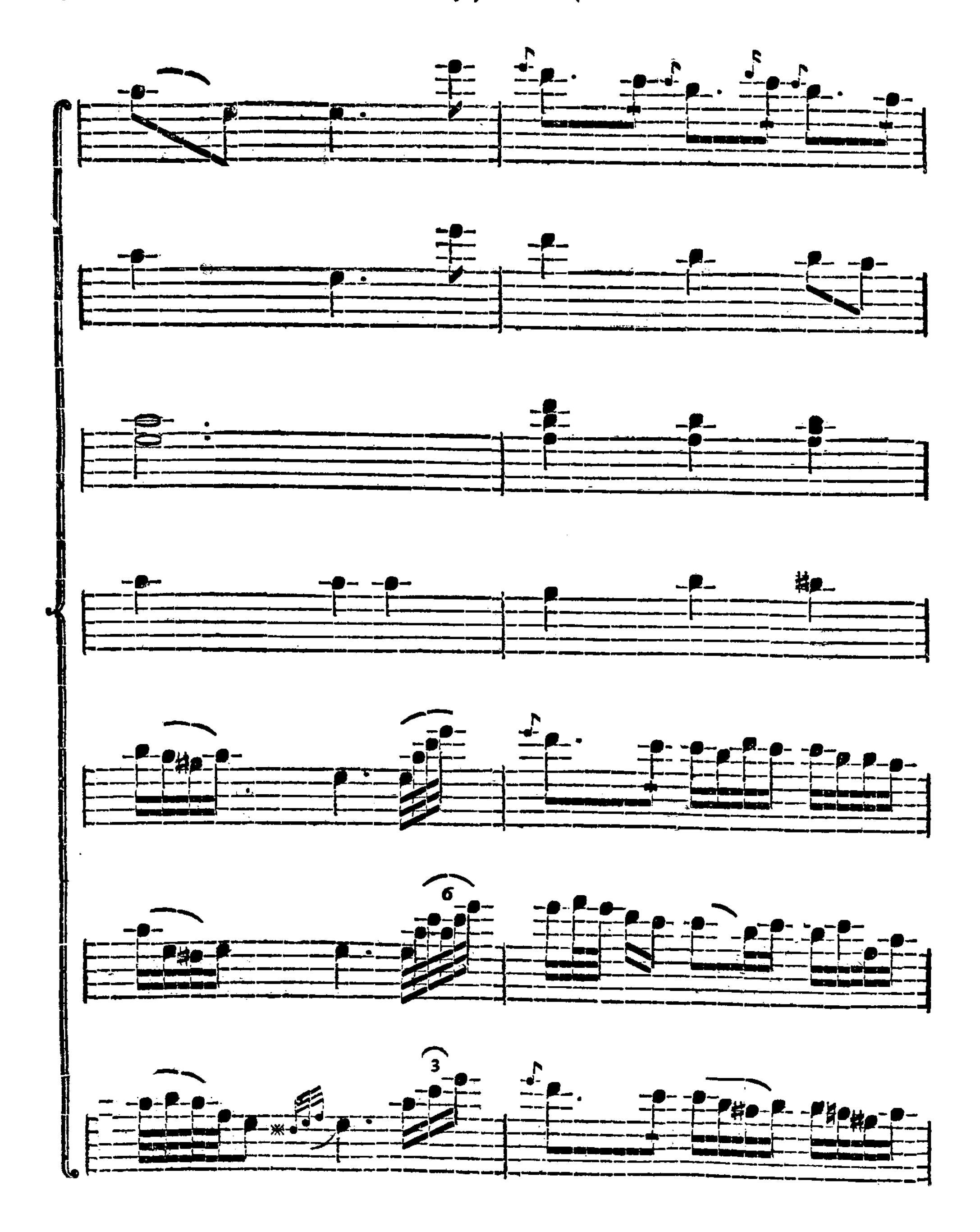
Ich werde also von dieser Sache eben nichts neues sagen können; mich daher der Kürze so viel als möglich befleißigen, um nicht auch ungelesen zu bleiben. Nur in Ansehung der Ordnung des Unterrichts über diese Materie, will ich einen Versuch machen, vielleicht wird es dadurch dem Anfänger deutlicher. Ich will nehmlich zuerst einen Gesang setzen, der seine wesentlichen Auszierungen hat, und der auch von willkührlichen Veränderungen nicht ganz leer ist, damit man ihn auch so wie er stehet, spielen könne; hernach werde ich von jedem Satze die Hauptnoten und ihre Harmonie anzeigen, und zuletzt einige daraus entspringende Veränderungen und ihre schickliche Anwendung lehren. Diese Art von Unterricht wird den Anfänger gewöhnen, jedes Stück, das er vortragen will, auf angezeigte Art zu studiren. Nach ganz einzelnen Noten und deren Veränderungen würde er sich nicht so gut helfen können, weil sie selten so einfach und und ohne Verzierung da stehen. Wenn er aber aus dem vor sich habenden Gesange die Hauptnoten mit ihrer Harmonie finden kann, so kann er deren Veränderungen auch schicklicher und nach seinem Gefühl anwenden. Nach seinem Gefühl muß es geschehen, wenn die Sache nicht verderben soll; denn es ist nicht genug, daß man Veränderungen der Noten macht, sie müssen auch dem Inhalte des Gesanges, den man verändern will, angemessen seyn; und hier entscheidet bloß das Gefühl, das ihm sein Temperaments-Geschmack darbietet. Man sehe hierüber das Beyspiel unter a)
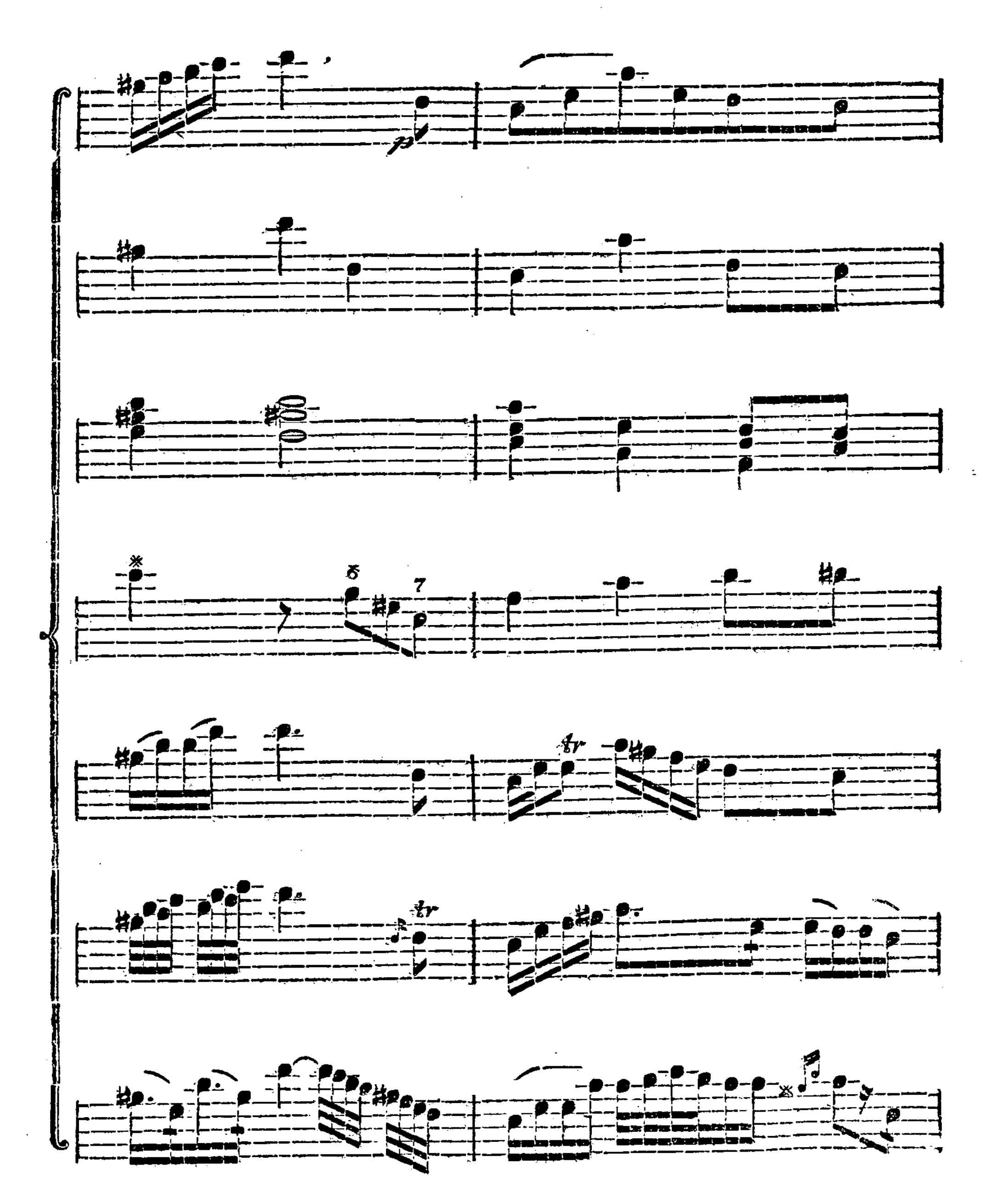

a)
Adagio.
1)
2)
3)
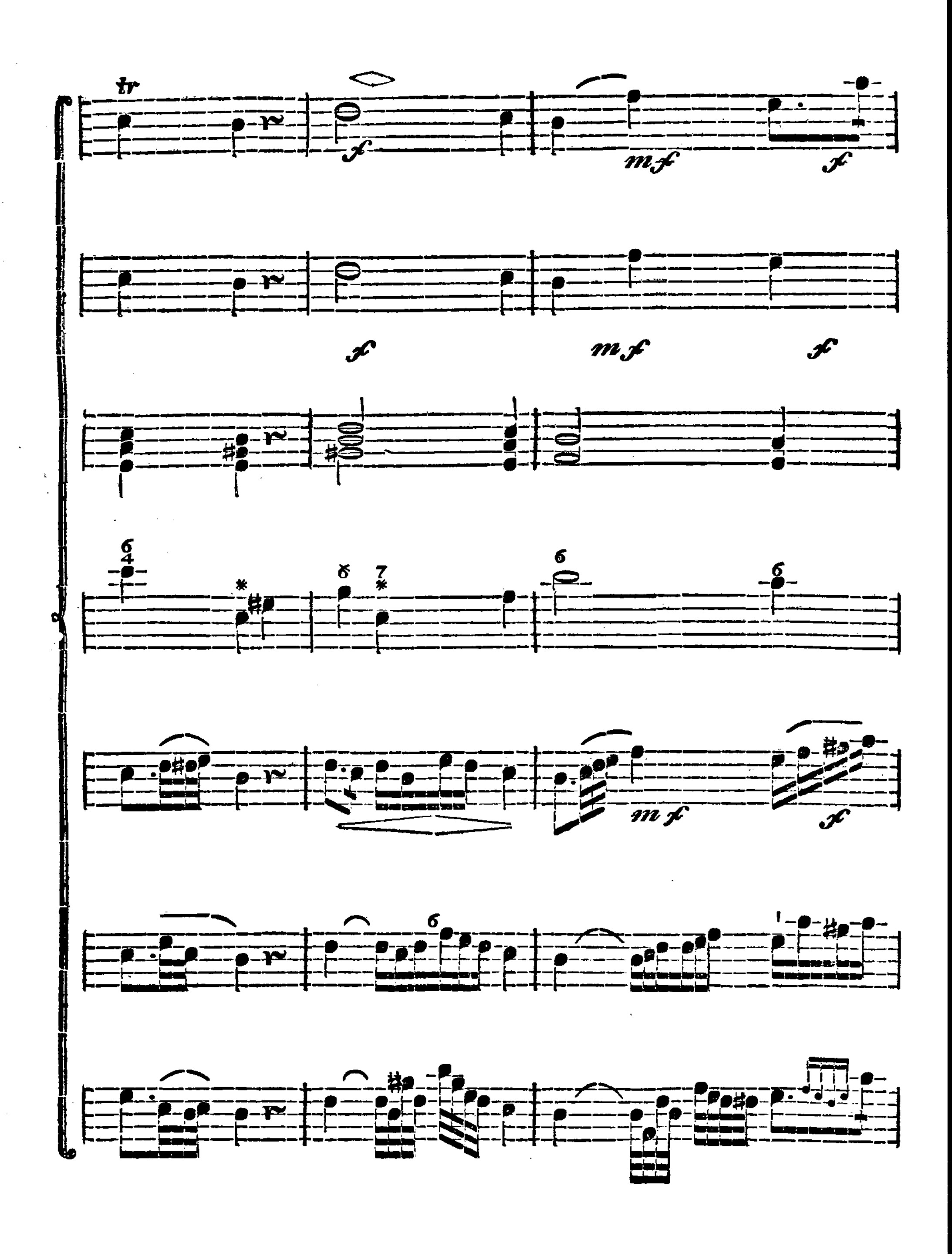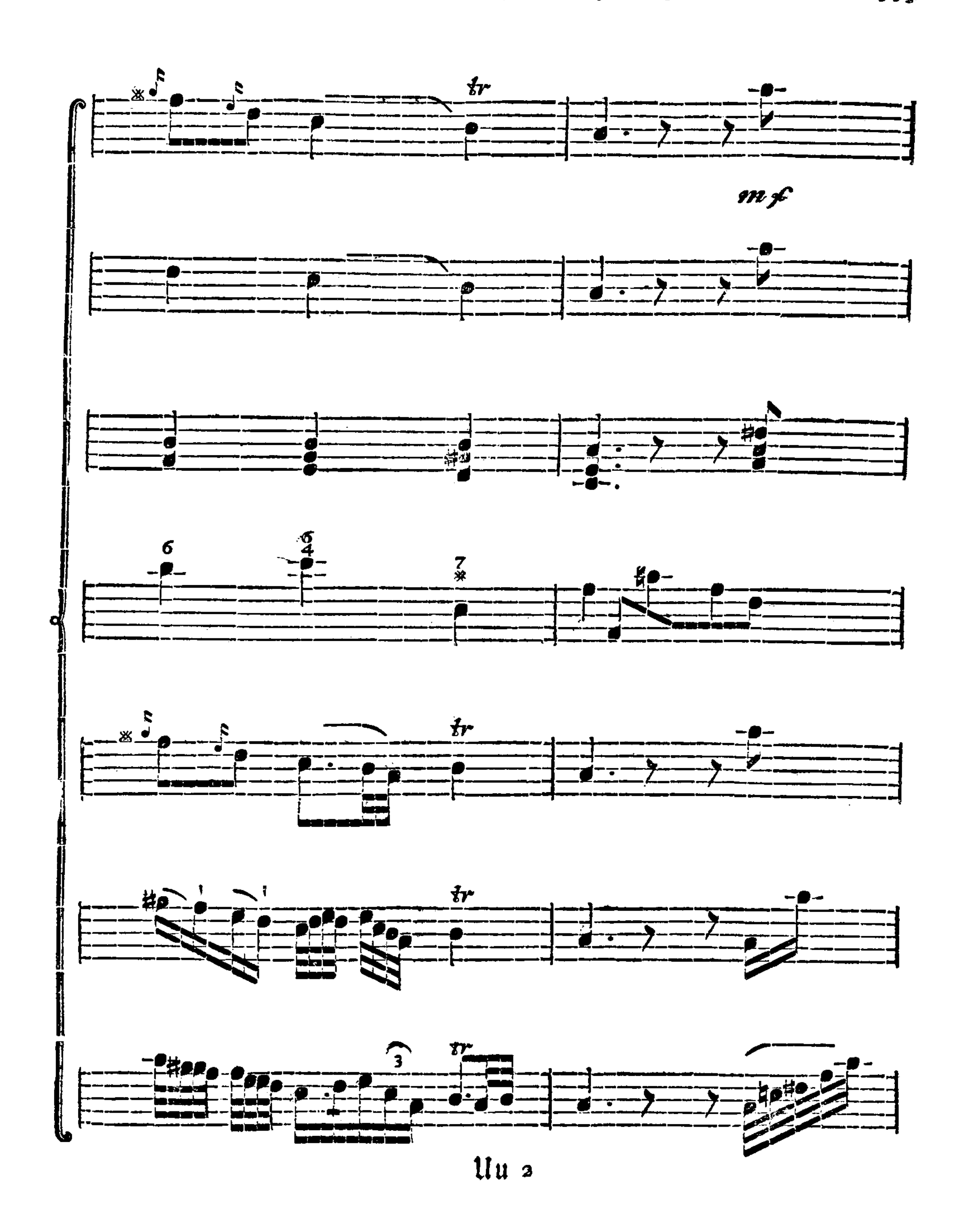




tr
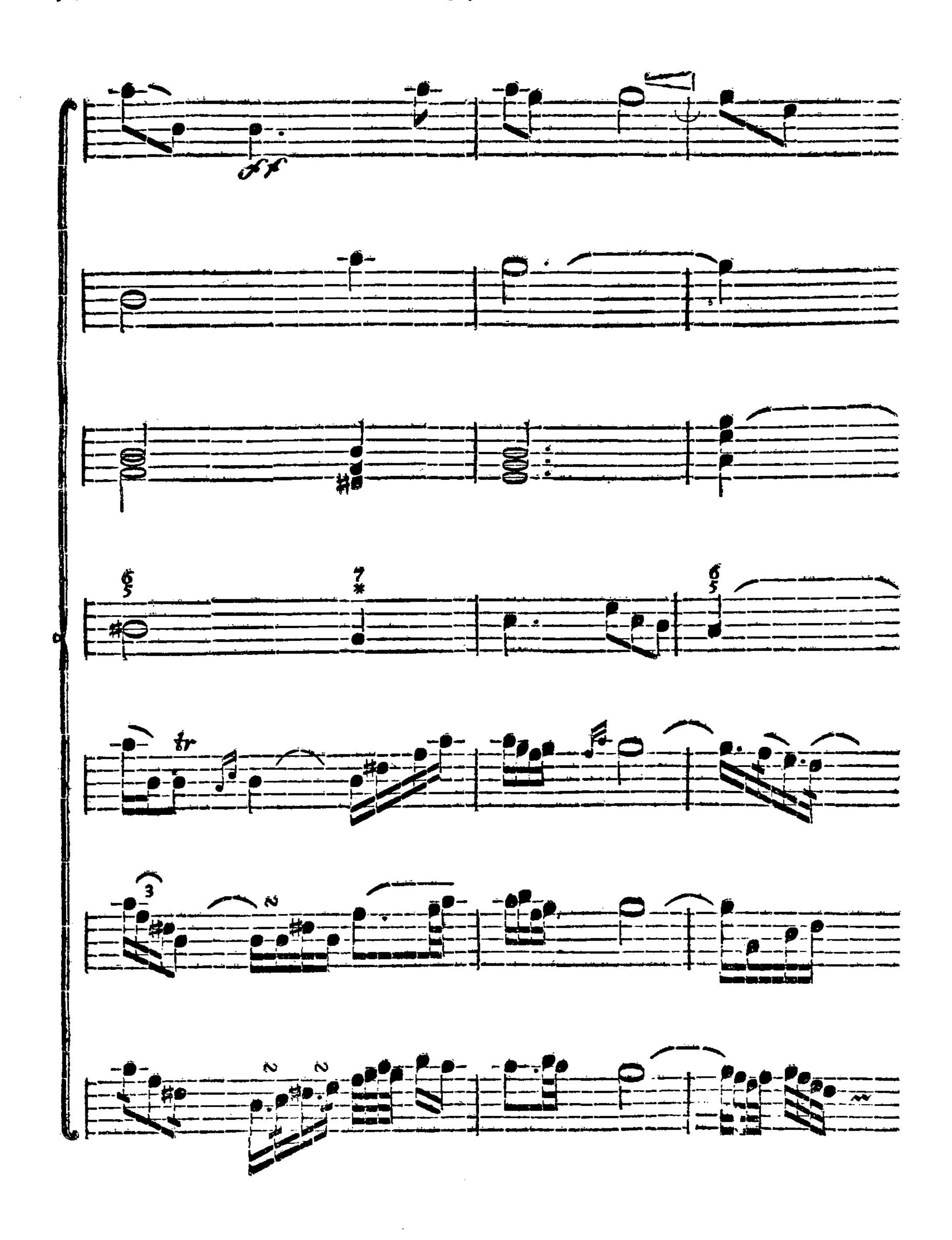

6
3
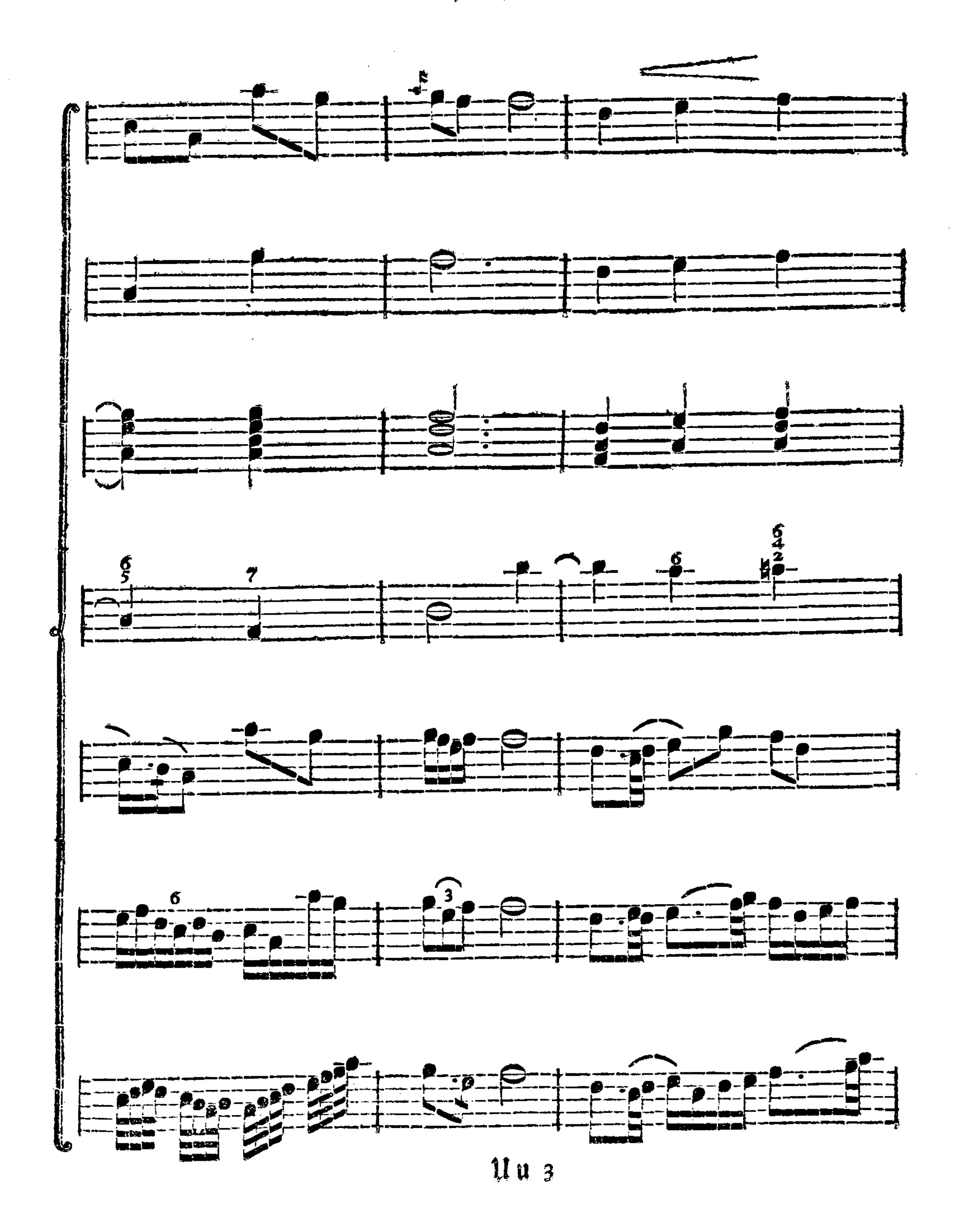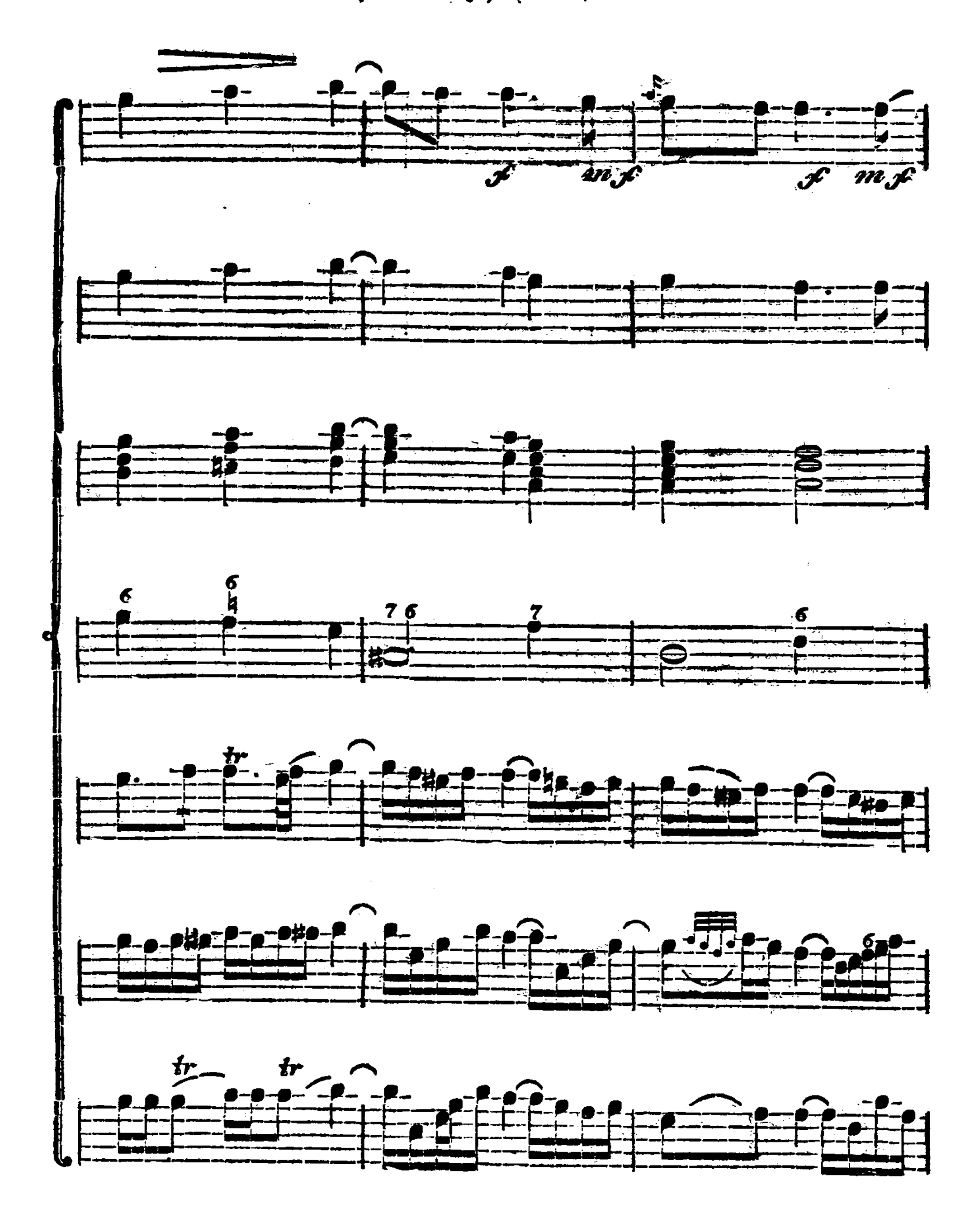


pp
tr
tr
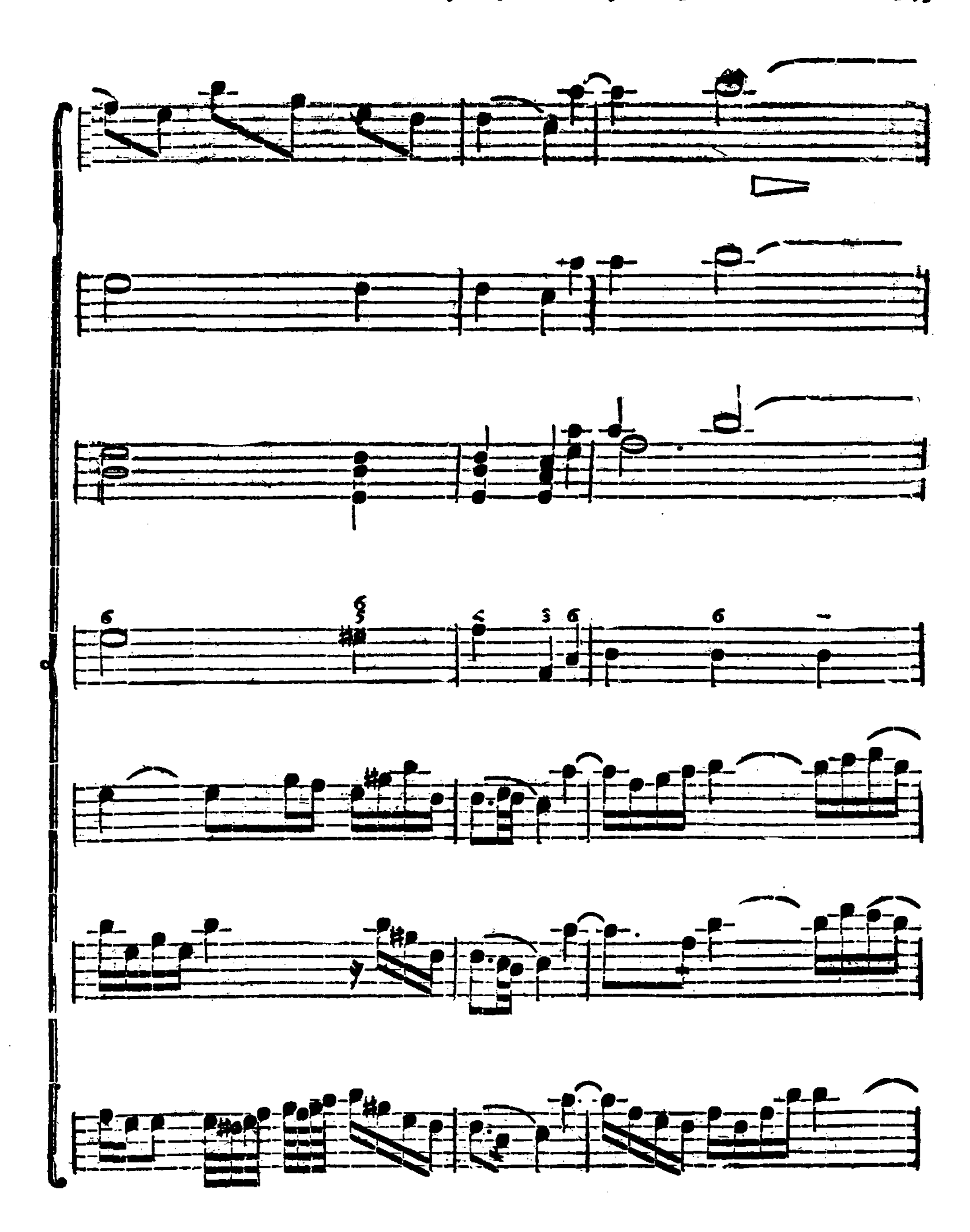

tr
f
mf
f
f
mf
f
6
4
6
6
mf
f
6
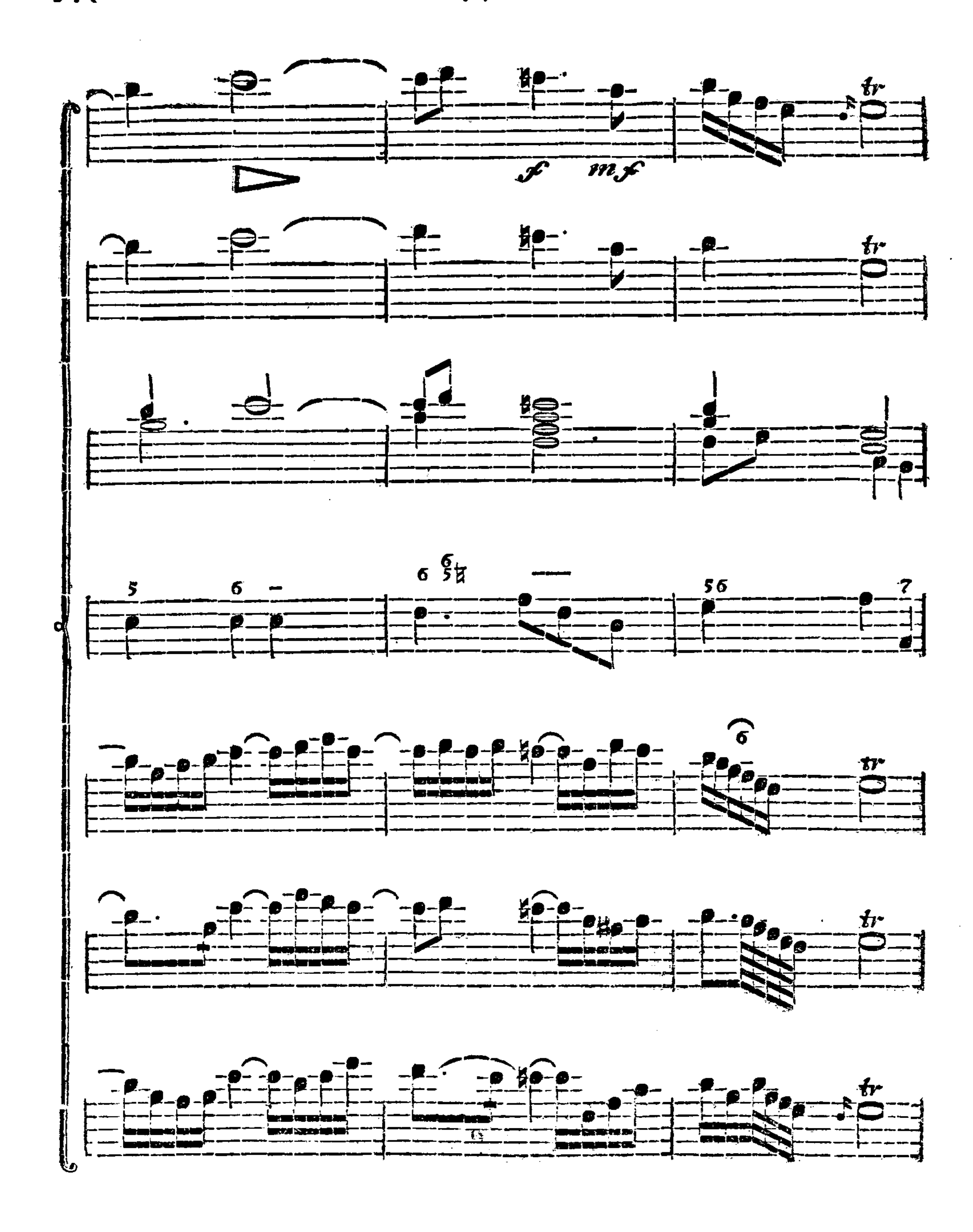

tr
mf
6
6
4
7
tr
tr
3
tr
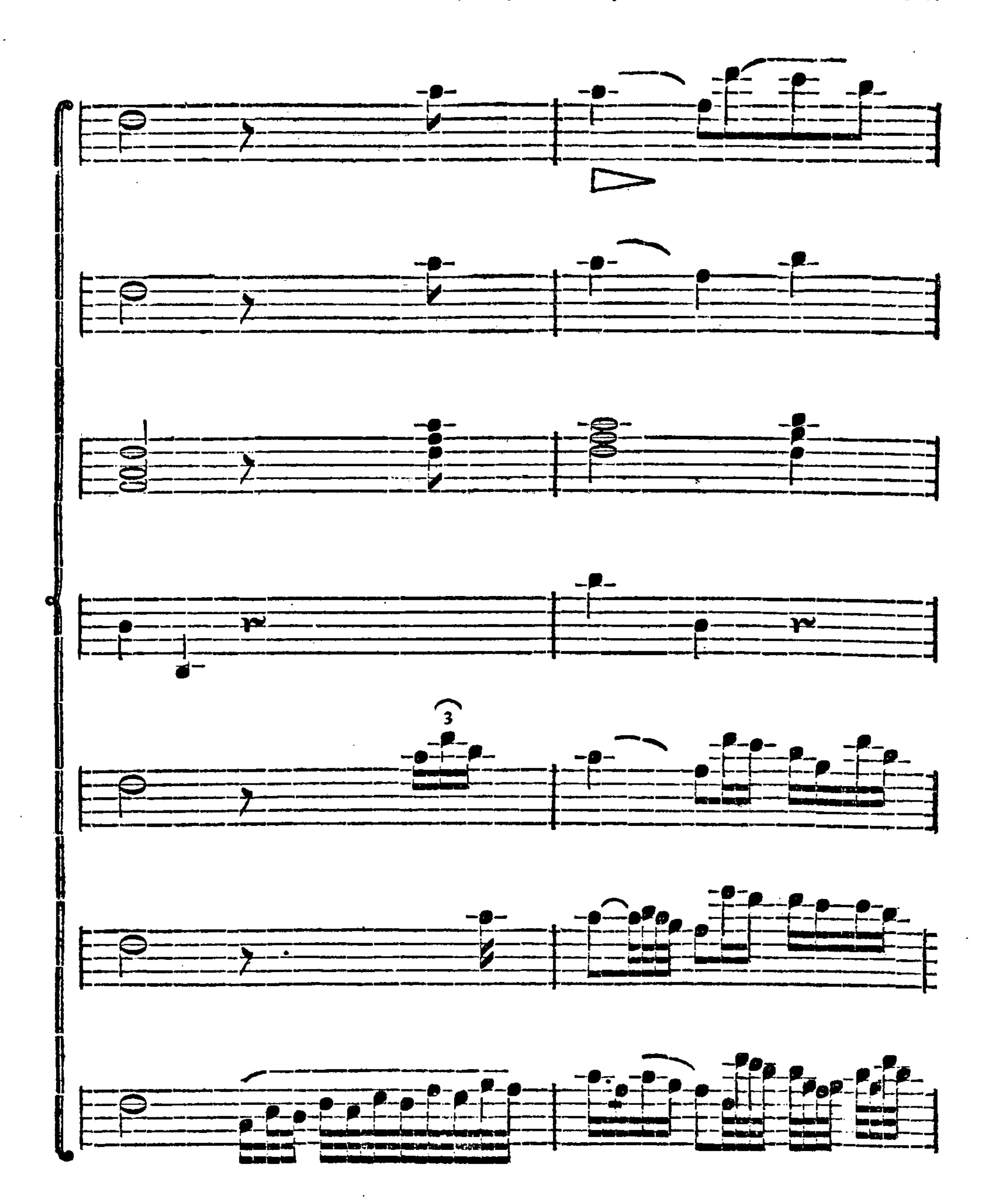

ff
tr
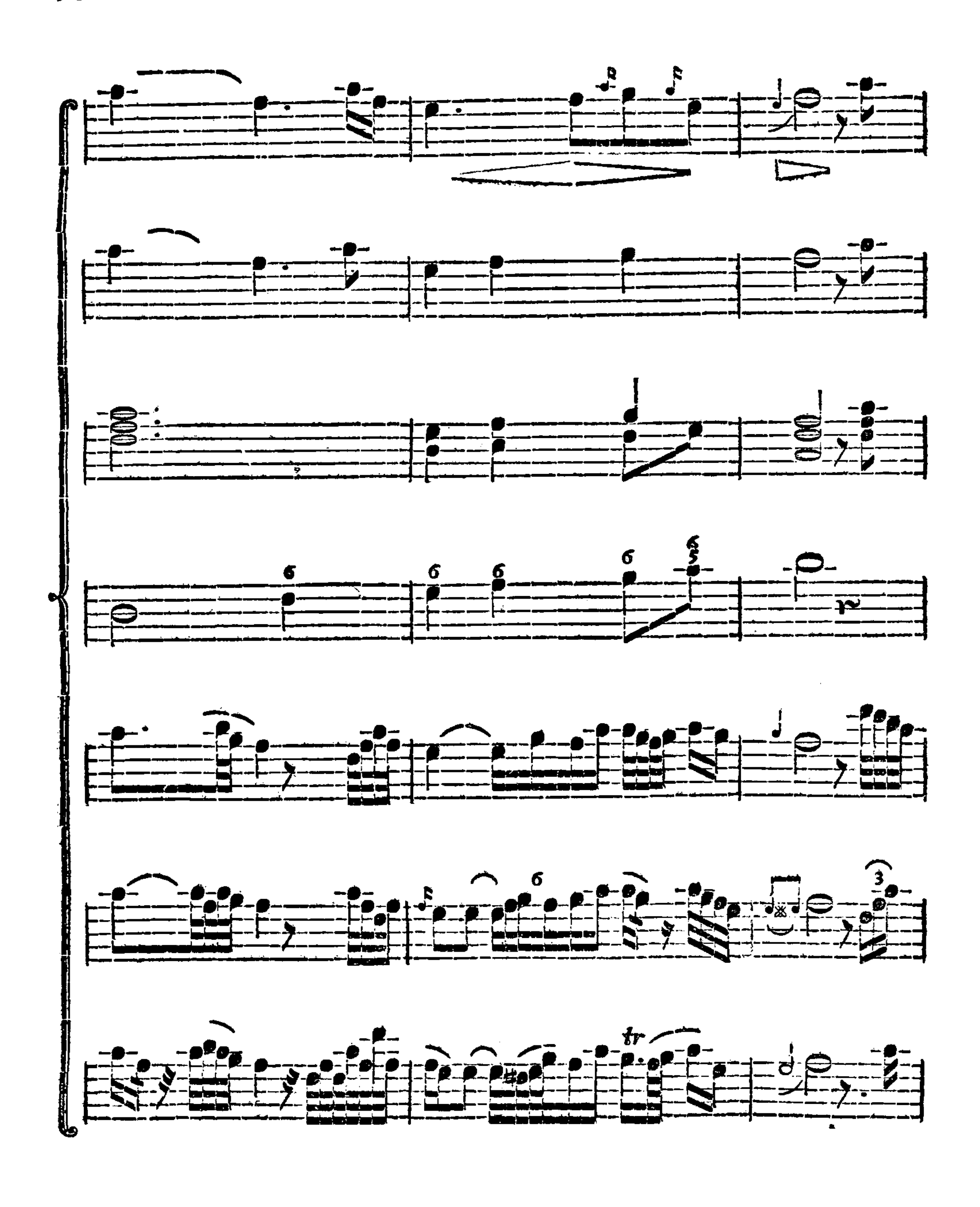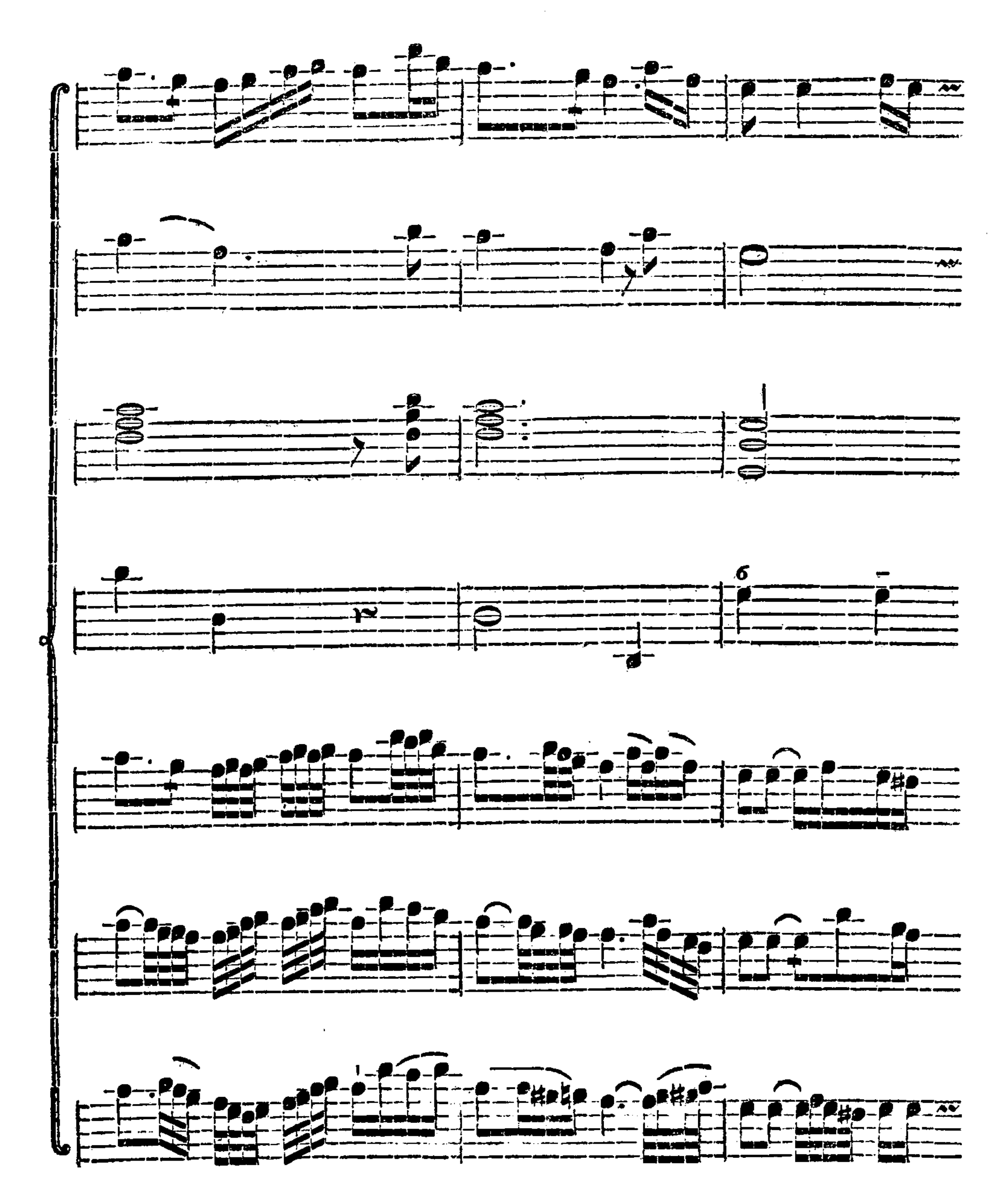



f
mf
f
mf
6
6
7 6
7
6
tr
tr
tr
6
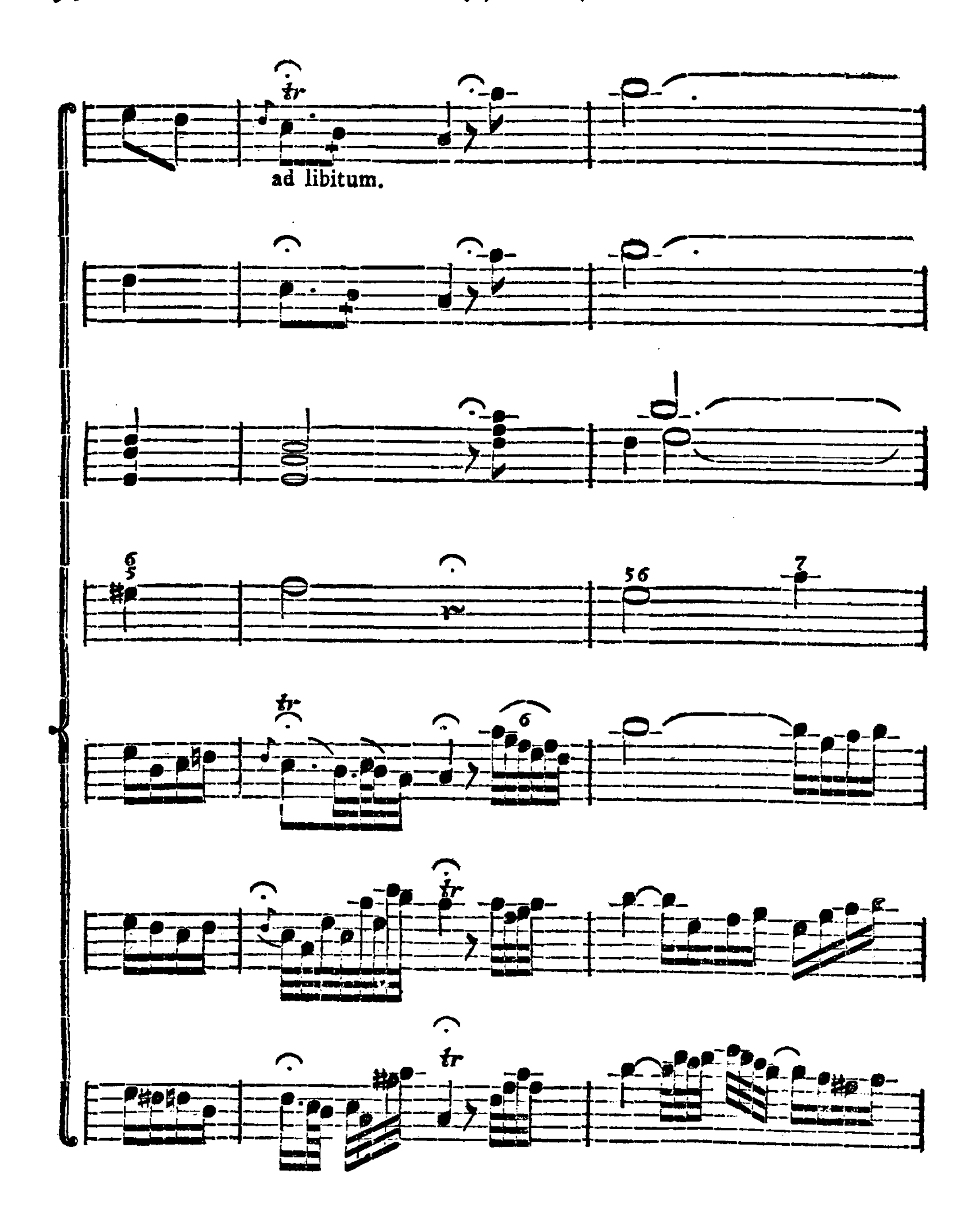

6
6
5
6
3
6
6
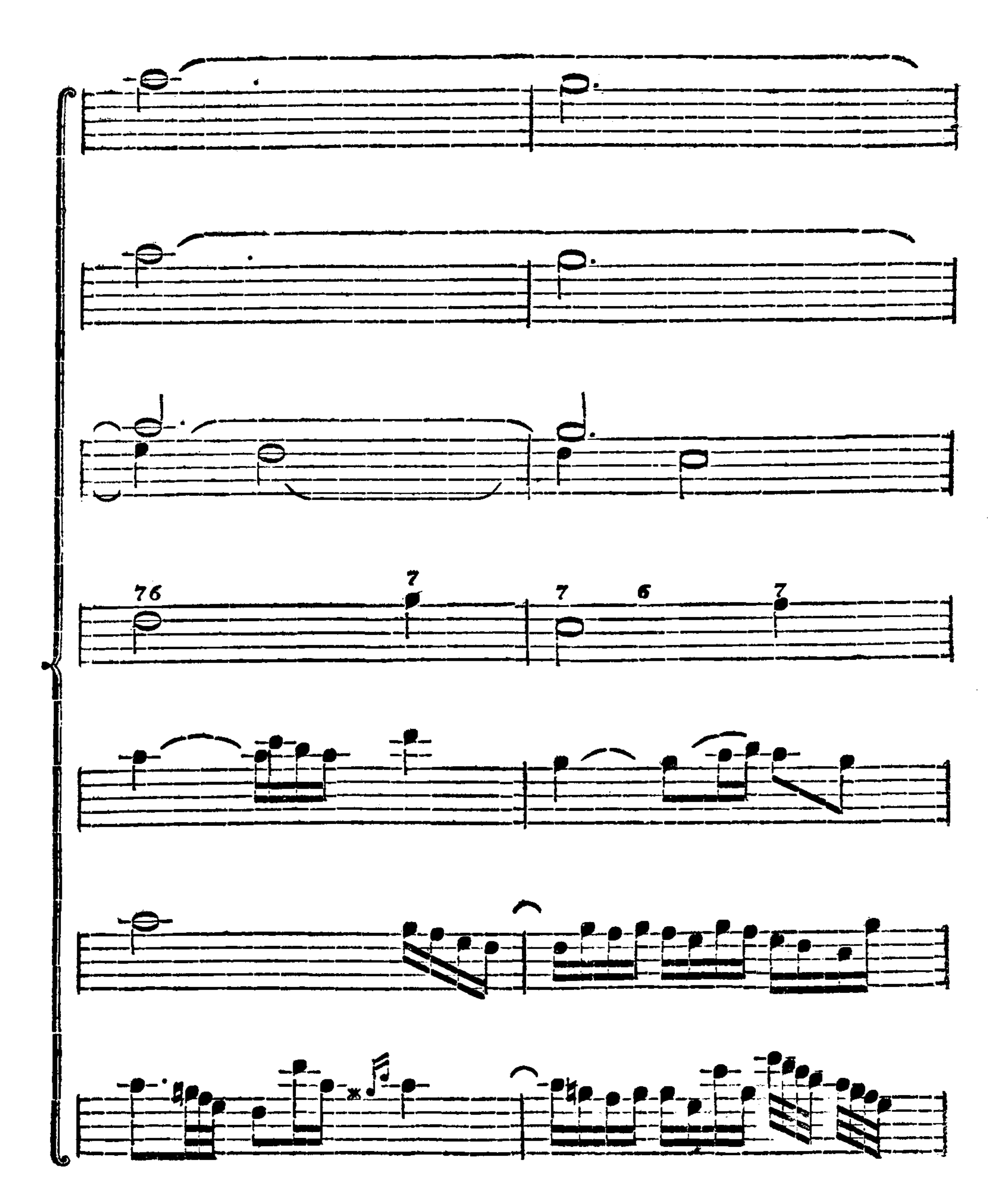

f
mf
tr
5
6
6
5
56
7
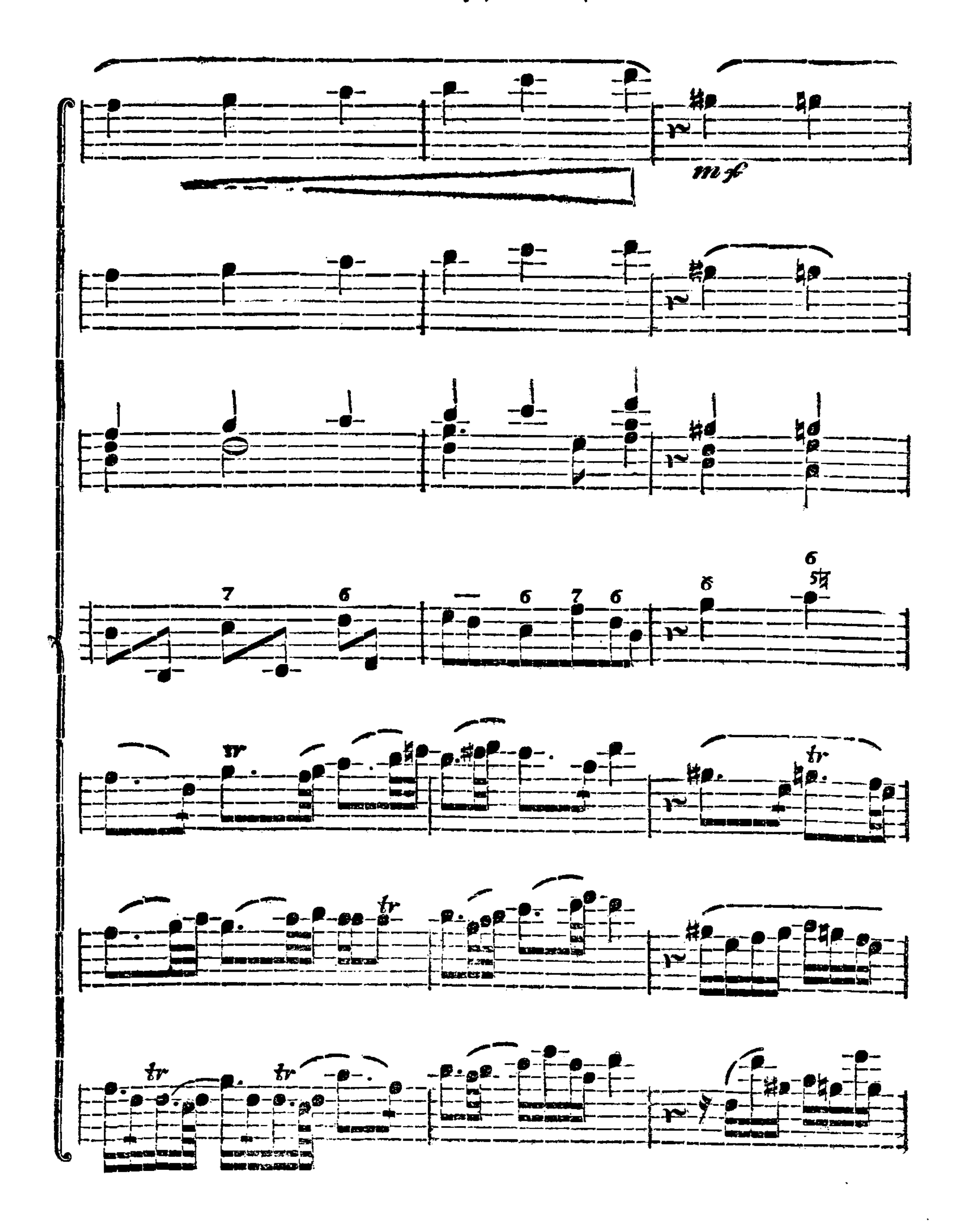

3
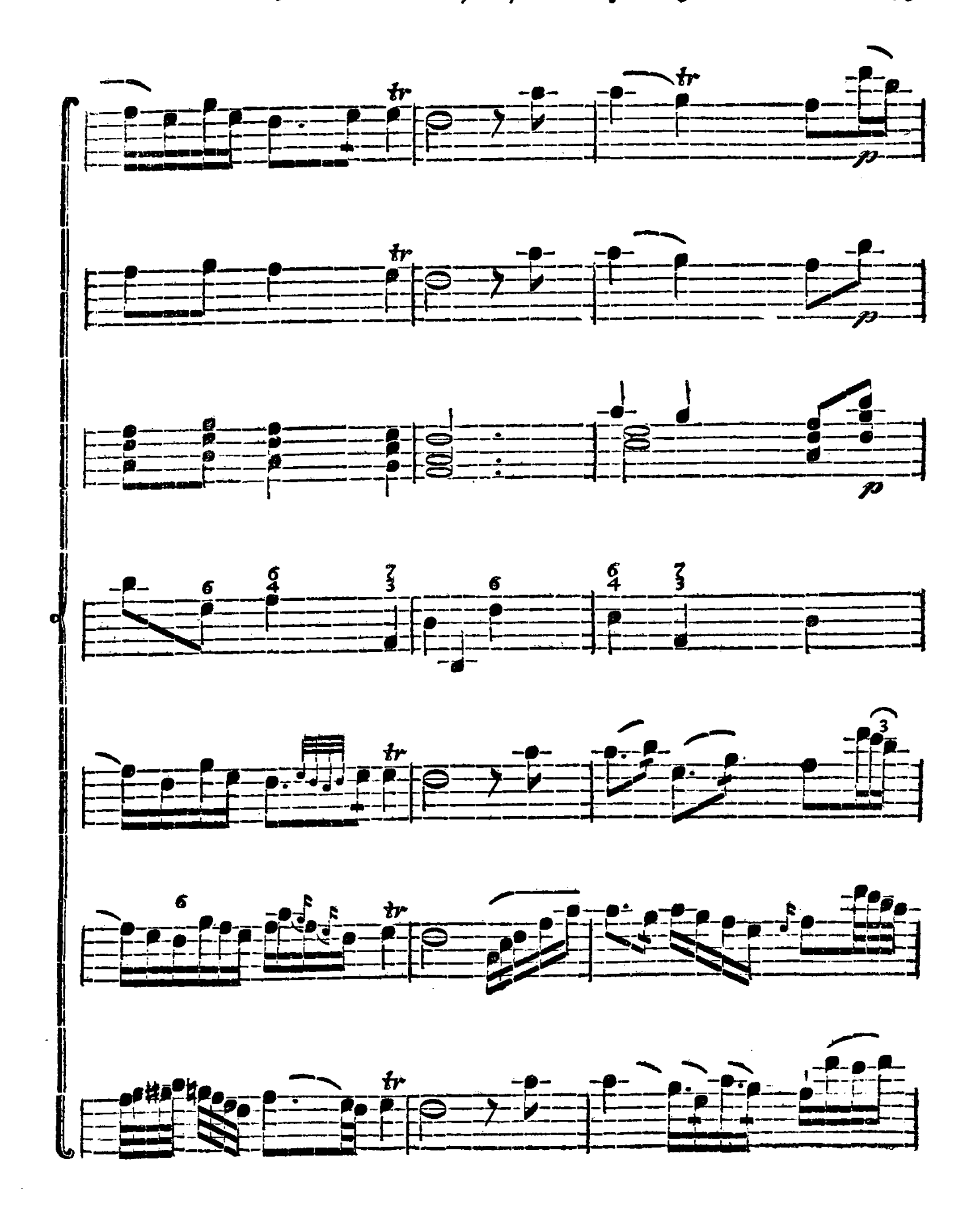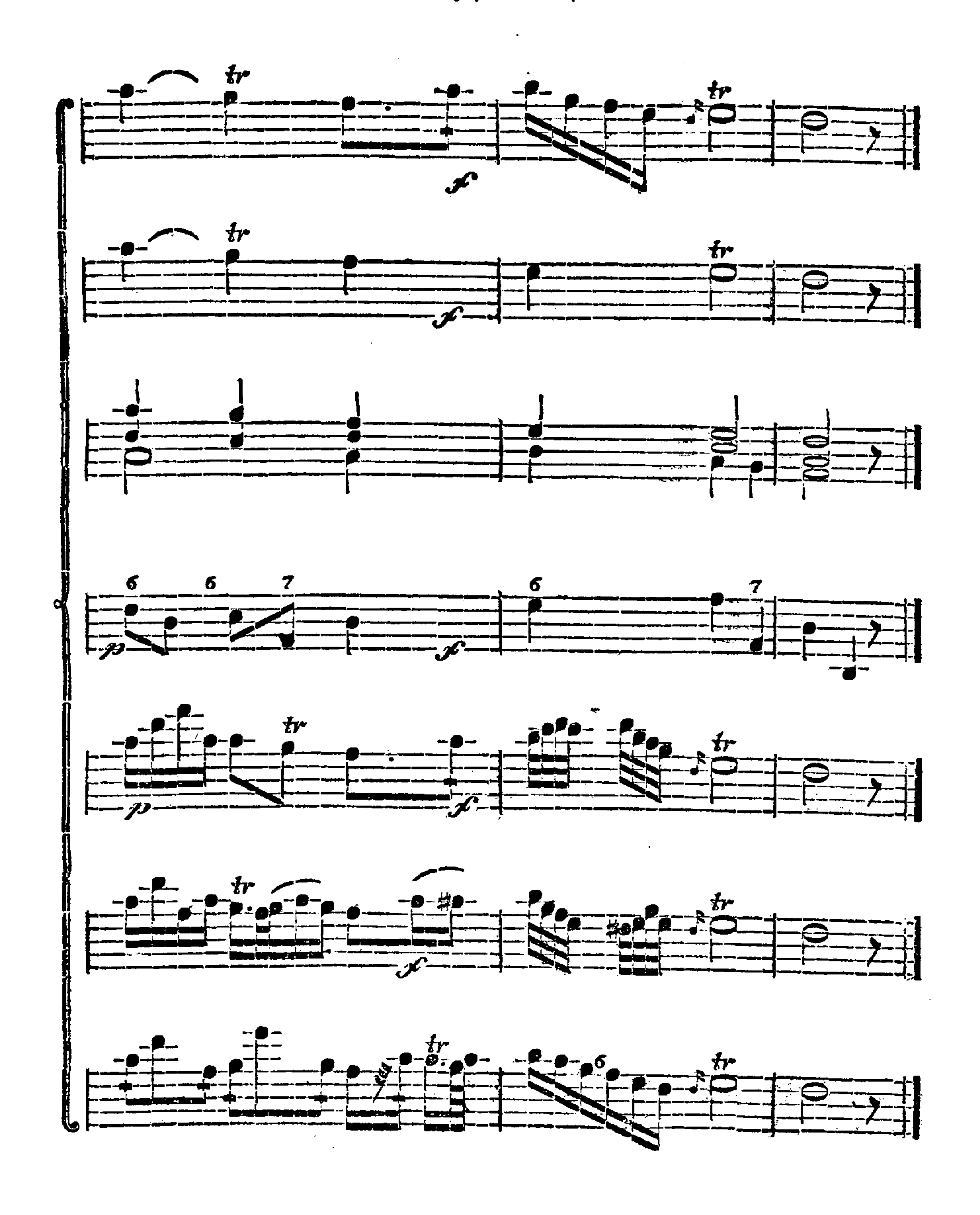



6


tr
ad libitum.
6
5
56
7
tr
6
tr
tr


76
7
7
6
7


mf
7
6
6
7
6
6
6
5♮
tr
tr
tr
tr
tr


tr
p
6
6 4
7 3


tr
p
f
6
7

§. 4.

Zu diesem Beyspiel habe ich lieber einen langsamen als geschwinden Satz wählen wollen, weil man dabey mehr Gelegenheit zu diesen Auszierungen hat, und weil sie auch eigentlich daselbst, so zu reden, mehr zu Hauße sind, obgleich im geschwinden Satz dergleichen Veränderungen zuweilen auch angebracht werden können. Die erste Linie enthält den Gesang, welcher ausgezieret werden soll; es sind darinnen schon sowohl wesentliche als willkührliche Auszierungen enthalten, damit man ihn auch gleich so wie er stehet, ohne etwas weiter hinzuzuthun, spielen könne. Ganz einfache Noten, wie man sie auf der zweyten Linie findet, wollte ich nicht setzen, weil man nicht leicht einen Gesang auf so eine Art geschrieben findet, und weil es dem Anfänger mehr Schwierigkeiten, Auszierungen dazu zu machen, verursachen würde; und wenn er nicht im Stande seyn sollte, sie zu machen, so müßte er es spielen, wie es stünde, und dieses würde gewiß eine sehr schlechte Wirkung thun; dahero wählte ich den erstern.

§. 5.

Die dritte Linie enthält die darinnen enthaltene Harmonie; ich habe die Noten so übereinander gesetzt, wie man sie zu dem darunter liegenden Basse auf dem Claviere anschlagen würde; aber bey den Veränderungen sie so weit oben oder unten, als man es für gut befindet, aber doch der Sache angemessen ist, nehmen kann. Es muß niemahls durch die Veränderungen die Hauptnote des Gesanges unterdrucket werden; und wenn man verändern will, so muß man es nicht, um viele Noten haben zu wollen, thun, sondern ganz alleine die Verschönerung des Gesanges zur Absicht haben. Es gehöret viel Einsicht und richtige Urtheilskraft hierzu, denn öfters thut ein einfacher schön vorgetragener Gesang weit bessere Wirkung, als der in viel bunte Noten geformte. Der erste Satz in diesem Beyspiel ist der Dreyklang d; nehmlich: d, fis, a; alles, was nun d, fis, a heißt, gehöret zu diesem Satze, es mag nun weiter oben oder weiter unten stehen, und man bedienet sich der drüber oder drunter liegenden Töne nach Beschaffenheit der Sache oder Umstände, doch so, daß immer der Hauptgesang kenntlich bleibt, und besonders die Hauptnote zu Anfange, und nach einem Einschnitte hervorsticht und zu merken ist.

§. 6.

Die Veränderungen müssen, wie schon gesagt, dem Innhalte des Gesanges entsprechen, damit nicht lebhafte und sogar wilde Veränderungen, unter sittsamen und gefälligen; lustige und fröhliche, unter traurigen und melancholischen; und freche und ungezähmte, unter zärtlichen und sanften Gesang gemischet werden. Alles muß am rechten Orte stehen; alles muß man aber auch nicht verän-

dern wollen, nur da, wo der Gesang gar zu einförmig und steif ist, besonders, wenn er mehr als einmahl erscheinet, da sind Veränderungen nöthig. Aber, wie schon gesagt, man muß keine andere Absicht dabey haben, als die Sache verschönern wollen; damit es nicht scheinen möge, als ob man den Zuhörer nur wollte merken lassen, daß man auch verändern könne. Der Zuhörer muß nichts davon wissen, ob man verändert oder nicht verändert, alles was kömmt, muß ihn überraschen, es kann ihm alsdenn gleichgültig seyn, woher dieses komme, wenn es nur da ist. Die Absicht beym Vortrage soll nicht allein, Verwunderung zu erwecken, seyn, sondern auch das Herz zu rühren. Beydes ist schwer, thut aber an seinem Orte, bey gehöriger Behandlung, die gewünschte Wirkung. Viel Erfahrung und ein richtiges, ausgebildetes und geordnetes Gefühl, und viel mechanische Gewalt übers Instrument wird darzu erfordert; denn wenn man sich noch damit martern muß, wird darüber Gefühl und Ausdruck vergessen.

§. 7.

Ich habe zwar hier in diesem Beyspiel alle Takte zu verändern gesuchet, aber in keiner andern Absicht, als nur zeigen zu wollen, wie man verändern könne. Diese dreyerley Veränderungen, welche unter der vierten Linie, als dem bezifferten Basse befindlich, kann man entweder so ganz wie sie stehen, oder auch mit einander und unter einander vertauschen, oder die sangbarsten Stellen des einfachen Gesanges so lassen, wie sie oben stehen, und sie mit den untengesetzten Veränderungen verbinden, oder sich nach seinem Gefühl andere dazu machen. Da aber dieses ohne Kenntniß der Harmonie nicht möglich ist, so rathe ich diesen, denen diese Kenntniß fehlet, lieber gar nicht zu verändern, als unschickliche Veränderungen zn machen, und dadurch die gute Sache zu verderben; oder wenn sie doch verändern wollen, daß sie dergleichen Veränderungen und den dazu gehörigen eigentlichen einfachen Gesang auswendig lernen, und sie gelegentlich anzubringen suchen, so wird alles richtiger bleiben, als wenn sie selbst neue dazu machen wollten.

§. 8.

In diesem Beyspiele siehet man, wie man die wesentlichen und willkührlichen Auszierungen mit einander verbinden, und durs f. und p. cresc. und decresc. Licht und Schatten in den Vortrag bringen, und ihn dadurch angenehm und fühlbar machen soll. Um aber mit wahrem und unverstelltem und nicht geborgtem Gefühl vortragen, und aus der Seele spielen zu können, muß man sich tief in die Sache hinein zu denken bemühen, damit man den Sinn derselben ganz fassen möge. Alle Takte dieses Beyspiels besonders durchzugehen, und zu zeigen, wie

wie die Veränderungen mit dem einfachen Gesange und der Harmonie zusammen-hängen, würde zu langweilig und gewiß ganz ohne Nutzen seyn, denn man würde es nicht lesen. Besser ists, man nimmt dieses Beyspiel vor sich, so wie es hier unter einander geleget ist, und siehet, wie die Veränderungen mit dem einfachen Gesange in Rücksicht auf das Gefühl und die Harmonie zusammen hängen; und dabey wollen wir es bewenden lassen.



Das funfzehnte Capitel.

Auszug des Ganzen, nebst einigen Zusätzen, für den Lehrling und den Lehrmeister.

§. 1.

Wenn der Lernende von diesem Unterrichte Nutzen haben will, so muß er sich die Mühe, alles aufs fleißigste zu untersuchen und zu üben, nicht verdrüßen lassen, und immer das, was er studiret, mit den vorgeschriebenen Regeln zusammen halten, um zu erfahren, ob alles richtig sey. Thut er das nicht, so ist es leicht möglich, daß er auf Abwege geräth, und sein ganzes Spiel verderbet. Ist aber dieses verdorbene Spiel nur erst zur Gewohnheit und ihm natürlich geworden, so ist alsdenn alle Mühe, wieder auf den rechten Weg zu kommen, vergebens.

§. 2.

Hat er einen Lehrmeister, der es versteht, (aber sie verstehen es ja alle;) so ist es dessen Pflicht auf alles genau Achtung zu geben, und sich einerley Sache öfters vorspielen zu lassen, damit sich keine Fehler einschleichen können; denn nicht jeder Lehrling giebt sich die Mühe, alles genau zu prüfen, und sein Spiel mit den Regeln dieses Unterrichts zu vergleichen. Verstehet es aber der Lehrmeister auch nicht, wie es oft der Fall ist, so muß er sich, wenn ihn Einbildung und Stolz nicht daran hindern, mit denen dazu gehörigen Regeln bekannt machen, und diesen Unterricht fleißig lesen. Da es hier nicht bloß alleine aufs Wissen der Sache, sondern zugleich auch auf die Vortheile der mechanischen Ausübung, mit welchen jenes verbunden werden muß, ankömmt, so ist es nöthig, jede Kleinigkeit beym Spiel zu prüfen.

§. 3.

Der Lernende muß also erstlich auf eine gute, nehmlich freye und ungezwungene Stellung bedacht seyn, denn sie hat Einfluß auf den Vortrag. Er muß weder den linken Arm an den Leib anlegen, noch den rechten zu weit herunter senken. Beym ersten Falle würde er sich gewöhnen, seinen Kopf zu weit nieder, und beym andern Falle, ihn zu weit auf die rechte Seite zu beugen. Durch welche gezwungene Stellung nicht nur der freye Ausgang des Windes verhindert, sondern auch sein Vortrag eben so ängstlich und gezwungen seyn würde. Wie man eine gute Stellung erhalten könne, findet man im dritten und folgenden §. des zweyten Capitels.

§. 4.

Man gebe dabey genau auf die Lage der Finger acht, daß sie natürlich, frey und ungezwungen liegen; setze den linken Daumen mit dem fleischichten Theile des ersten Gliedes zwischen dem ersten und zweyten Finger gegen über, fest an die Flöte; denn dieser Daumen und der erste Finger der linken Hand halten die Flöte. Den rechten Daumen setze man mit der Spitze an, oder doch nicht weit unter die Flöte. Die Ursachen dazu findet man auch im zweyten Capitel; wie auch, daß man die kleinen Finger nicht an die Flöte stemmen, oder den kleinen Finger der rechten Hand unter die Flöte stecken, oder ihn stets auf der Klappe liegen lassen solle.

§. 5.

Grimassen vermeide man aufs sorgfältigste, besonders das Heben der Schultern. Hebet man diese, so folget auch gewiß eine Grimasse im Gesichte. Man lese darüber den 11. §. im gedachten Capitel. Die Flöte muß feste am Munde liegen, aber zu sehr muß man sie auch nicht andrücken, der Ton wird dadurch hart, und der zu starke Druck erhitzet und verderbet die Lippen. Bey gewissen Vorfällen, als beym Wachsen und Abnehmen des Tons muß sie aus= oder einwärts gewendet werden, außerdem muß sie stets feste liegen bleiben, und wenn man unter währenden Spielen fühlet, oder es nur glaubt, daß die Flöte nicht am rechten Orte liege, so muß man sie nicht durch das Bewegen, oder Hin und Herrücken der Lippen verrücken, oder auf den rechten Platz zu bringen suchen wollen, man würde gewiß den Ansatz dadurch vollends ganz verliehren. Man warte dahero lieber auf eine schickliche Gelegenheit, sie ab= und anders ansetzen zu können.

§. 6.

Nun versuche man die Flöte nach Anweisung des 12. §. in der daselbst beschriebenen Lage am Mund zu bringen, und suche den Ton. Wenn der Lernende nun

nun so weit ist, daß ihm der Ton leichte anspricht, so bemühe er sich einen festen, metallenen, singenden, gleichen, und einer schönen Menschenstimme sich nähernden Ton, und durch das Tonleiterspielen mit Hülfe eines guten Lehrmeisters, eine reine Intonation, sowohl in der Tiefe als Höhe zu erhalten. Im 14. und 15. §. findet man die Mittel dazu. Man hüte sich sehr, daß man den Ton nicht so drücke und presse, er wird dadurch hart und unbiegsam. Man lasse ihn vielmehr leichte und sanfte fliesen, und bemühe sich nur eine solche Stärke zu erhalten, die gesund und männlich ist, daß man noch ein forte und fortissimo; und ein piano und pianissimo daran setzen könne. Das heißt: man brauße nicht, man pipe aber auch nicht. Im sechsten Capitel, vom Ton und reinen Intonation findet man mehr davon.

§. 7.

Vorzüglich suche der Anfänger eine richtig gebauete und nach einem festen und sichern Ansatz richtig gestimmte Flöte, nebst dazu passender Fingerordnung zu erhalten; blase fleißig, wie schon erinnert, mit Hülfe eines geschickten Lehrmeisters die Tonleitern; oder hat er keinen Lehrmeister, so nehme er das im 12. §. des sechsten Capitels vorgeschlagene Mittel zu Hülfe, und bilde dadurch sein Ohr; denn ohne diese drey Stücke, nehmlich: eine aus Gründen gebauete und richtig gestimmte Flöte; eine dazu passende Fingerordnung, und reingestimmtes Ohr ists unmöglich auf diesem Instrumente rein zu spielen. Bey dem Tonleiterspielen beobachte er sorgfältig die rechten Griffe und mache sich genau damit bekannt, denn es ein wesentliches Stücke ist. Dabey wird er noch den Vortheil haben, den Wind gehörig regieren zu lernen, welches von seinem Ohr abhängt; kann er richtig hören, so wird er auch den Wind gehörig regieren können. Hierüber lese er, wenn er sich das dritte Capitel von der Fingerordnung bekannt gemacht hat, das sechste Capitel vom Ton und reinen Intonation nach; worinnen er auch die Behandung der Tonleiter finden wird. Bey den Griffen unterscheide er genau, die durch das x oder b entstandenen Töne, weil sie um ein Comma unterschieden sind, darauf sehr viel ankömmt. Er mache sich die Behandlung der es und dis Klappe bekannt, weil wegen des Reinspielens auch sehr viel darauf ankömmt. Aus der Verschiedenheit dieser beyden Klappen, wenn sie richtig gestimmet sind, wird er den großen und kleinen halben Ton erkennen lernen. Man lese hierüber den 21. §. und die folgenden des dritten Capitels.

§. 8.

Ist er damit zu Stande, so mache er sich die Schlüssel und übrigen musikalischen Zeichen, nebst der Benennung, Geltung und Eintheilung der Noten und Pausen recht bekannt, damit er, wenn er einmahl zum Spielen kömmt, nicht dadurch aufgehalten werde. Im vierten Capitel ist hierüber alles gesaget

worden, dieses lese man nach. Wie die Noten nach ihren verschiedenen Octaven erkannt werden, findet man auch daselbst. Die Geltung und Eintheilung der Noten und Pausen mache er sich vorzüglich bekannt, weil es ein wesentliches Stück zum Takte ist. Fehlt es hierinnen, so wird man auch bey aller Bemühung nicht mit dem Takte fortkommen können.

§. 9.

Nun mache er sich die verschiedenen Taktarten bekannt, und lerne richtig verstehen, was das heiße: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, C u. s. w.; alsdenn mache er Beyspiele über jede Taktart, oder hat er einen Lehrmeister, der es kann, so lasse er sich es von ihm zeigen. In diesen Beyspielen lerne er die Glieder des Taktes zählen, und alsdenn nach einer gewissen Zeit eintheilen. Dieses muß alles geschehen, ehe er anfängt zu spielen; es wird ihm einen richtigen Begriff von der Sache beybringen, und ihm gewiß mehr nützen, als mancher glaubt. Während diesen Uebungen muß ihm der Lehrmeister immer mit unter Tonleiter spielen lassen, und ihm dabey das Verhältniß der Intervallen und ihre Beschaffenheit erklären, damit er sich fest darinnen setzen und eine Gewißheit und Sicherheit im Reinspielen der Intervallen erlangen könne. Ehe und bevor er nicht diese Gewißheit und Sicherheit erlanget, und sein Ohr gebildet hat, muß er keine springenden Gänge auf diesem Instrumente machen wollen, er würde sich gewiß verwöhnen. Nähere Nachricht findet man im fünften Capitel, von den Taktarten, und wie man in denselben die Noten eintheilen und zählen soll, u. s. w. Vernachlässiget er dieses, so lernet der iunge Herr nichts.

§. 10.

Gewöhnlich geschiehet es, daß der Lehrmeister mit dem Lernenden hintritt, ein Stück vorleget, und anfängt zu pfeifen, wobey der Schüler nicht das geringste weiß, was er, und wie er es machen soll, erfährt es auch nicht, er horcht also und pfeift nach, und wenn das Stück zu Ende ist, nimmt man ein anders; und so gehet es biß zu Ende der Stunde, ohne ein Wort dabey gesagt zu haben Der Lehrling weiß also nicht das geringste, warum es so gemachet wird, und ob es nicht auch anders gemachet werden könnte; bekömmt also keinen Begriff weder vom Einzeln noch vom Ganzen. So gehet es 1, 2, biß 3 Jahre. Wenn denn dieser Unterricht zu Ende ist, so ist auch des Lehrlings Kunst zu Ende; denn die wenigen Stückchen, die er nun so hat nachleyern lernen, kriegt er satt, mag sie nicht mehr spielen, kann aber doch für sich selber kein anderes lernen, weil er keine Gründe dazu gelernet hat; und so ist es mit seinem Flötenspielen vorbey. Dieß ist der gewöhnliche Weg. Es giebt vielleicht auf diesem Instrument noch hier oder da einen, der tiefer in die Sache eingedrungen und mehr nach festgesetzten Regeln und aus Gründen verfähret; aber es ist eine Seltenheit. Die Meisten

sind

sind ohne Wissenschaften, und haben nicht denken gelernet, sie sind nun so dabey aufgewachsen wie die Pülze. Ich weiß wohl, daß zuweilen ein oder der andere sich von diesem elenden Wege los gerissen, und sich vermöge seines Talents durch viele Mühe und Fleiß in die Höhe geschwungen hat; aber wie viele giebt es ihrer denn? Diese elende Art zu unterrichten, ist gewiß die Ursache, daß so viele Liebhaber dieses Instruments ohne Takt, ohne Deutlichkeit und ohne Vortrag spielen.

§. 11.

Ich habe gesagt: er soll die verschiedenen Taktarten kennen lernen, und sich im Zählen der Taktglieder, und sie nach einer festgesetzten Zeit einzutheilen, üben; wenn nun dieses genugsam geschehen ist, so kann er ein leichtes Stück anfangen. Ehe er aber anfängt zu spielen, so mache er es damit eben so, wie mit den oben vorgeschlagenen Beyspielen; er untersuche den Takt und die Glieder des Takts; zähle dieselben nach der Eintheilung der Noten, wie in den Beyspielen des fünften Capitels zu ersehen. Wenn er damit fertig, so erkundige er sich erst nach der Tonart; das Ende des Stückes wird ihm zeigen, aus welchem Ton, oder aus welcher Tonart das Stück gehet. Hat er einen Lehrmeister, so lasse er sich das erklären, wenn ers kann, damit er einen richtigen Begriff von den Intervallen der Tonarten, und was dur und moll sey, bekommen möge. Kann es ihm aber sein Lehrmeister nicht deutlich und gründlich genug erklären, so lese er das siebende Capitel: von den heutigen Tonarten, darüber nach. Nunmehro besehe er die Ueberschrift des Stückes, woraus er desselben Bewegung nach der Erklärung derer in den 15. §. des fünften Capitels angezeigten italiänischen Wörter erkennen kann. Hat er sich nun einen Begriff von dem überschriebenen Worte gemacht, so suche er daraus eine dem Stücke angemessene Bewegung zu bestimmen; und wenn es auch die rechte nicht wäre, so hat er doch etwas, woran er sich vorjetzo halten könne; theile seine Glieder des Tacktes darnach ein, durchgehe einigemahl das ganze Stück nach dieser Bewegung, ehe er anfängt zu spielen. Ist er damit zu Stande, und er kann die Glieder des Taktes nach seiner festgesetzten und bestimmten Bewegung richtig eintheilen, so fange er nach dieser Bewegung an zu spielen. Im Spielen markire er diese eingetheilten Glieder des Taktes mit dem Fuße, doch gelinde, damit kein unangenehmes Pochen daraus entstehe. Kann er es aber, wie ich schon mehrmahls erinnert, in Gedanken thun, so ist es freylich besser, denn das einmahl angewöhnte Pochen ist immer schwer wieder wegzuschaffen; und wenn er mit der Zeit in Gesellschaft spielet, so hindert es die Mitspielenden und macht sie irre. Auf diese Art durchgehe er das Stück so oft, biß er den Innhalt des Stückes fühlen lerne; nach diesem Gefühl richte er alsdenn die Bewegung des Stückes ein. Wie er sich weiter dabey zu verhalten habe, wird er im schon genannten fünften Capitel weitläuftig beschrieben finden.

§. 12.

Jetzt hätte ich nun den Schüler biß zum Spielen gebracht, auch die Mittel, wie er beym Spielen selber verfahren solle, gezeiget; aber dessen ohngeachtet muß er sich noch gedulten, und sich erst mit dem Mittel, die Noten deutlich und in gehöriger Ordnung hervorzubringen, bekannt machen. Dieses Mittel ist die richtige Bewegung der Zunge, oder die Sprache auf der Flöte. Da dieses eines der wesentlichsten Stücke beym Flötenspielen ist, so verweise ich den Lehrling auf das achte und neunte Capitel, welches von der Sprache oder dem Mittel, den Wind auf diesem Instrumente gehörig zu regieren, weitläuftig handelt. Er kann zuerst das, was unter der 13. Regel im achten Capitel stehet, lesen, woselbst er eine Wiederholung über diese Sprache finden wird; alsdenn studire er das ganze achte Capitel mit Fleiß, er wird alles daselbst deutlich und durch Beyspiele erkläret finden. Besonders bemühe er sich, die Sylben: ta, da und ra, erstlich einzeln, deutlich und geläufig, alsdenn in Verbindung nach der in diesem Capitel angegebenen Anweisung sprechen zu lernen. Dieses wird er am besten beym Tonleiterspielen lernen können; wenn er erstlich jede Note in der Tonleiter mit ta; hernach mit da, und zuletzt mit ra; alsdenn zwey Noten mit taa; hernach mit daa, und zuletzt mit raa übet; da und ra machen keinen Unterschied in ihrer Wirkung, kann dahero eins für das andere genommen werden; die damit hervorgebrachten Töne hangen stets zusammen, und trennen sich niemahls. Trennt man die Töne, so kann man nicht mit ra fortfahren, so wie man auch nicht mit ra einen neuen Gedanken anfangen kann, welches durch ta geschehen muß, nicht aber durch bloßes Anhauchen, oder die Sylbe bi. Die im neunten Capitel enthaltene Sprache, oder sogenannte Doppelzunge, muß der Schüler nicht eher vornehmen wollen, als biß er die im achten Capitel enthaltene Sprache ganz in seiner Gewalt hat, dazu vielleicht mehr als ein Jahr nöthig seyn möchte.

§. 13.

Hat er sich nun auch mit der Sprache bekannt gemacht, so fange er sein Stück nach der oben angezeigten Ordnung, indem er jedes Glied des Taktes besonders, nach der festgesetzten Bewegung, entweder mit dem Fuße, oder in Gedanken markiret, an zu spielen, sehe dabey stets auf einen guten und festen Ton und reine Intonation, welche er sich aus dem sechsten Capitel bekannt gemachet hat; spiele immer mit Kraft und Leben, und gebe genau auf die Finger Achtung, daß sie mit der Bewegung der Zunge aufs pünktlichste zusammen treffen. Dieses thue er, und immer mit dem nehmlichen Stück, so lange, biß er der Sprache mächtig, und die darinnen enthaltenen Einschnitte, wo sich nehmlich ein Gedanke endiget, und folglich den Sinn des Componisten finden lernet, damit er zu rechter Zeit Athem nehmen könne, und in seinem Vortrage deutlich werde. Dieses

alles auf einmahl zu beobachten, wird vielleicht manchem zu viel gefordert scheinen; es scheinet zwar so, aber es ist es nicht, und ich glaube immer, daß das Sprüchwort: Jung gewohnt, alt gethan; auch hier sehr passend ist. Man gewöhne sich also, gleich anfänglich alles, was möglich ist, und was zusammen gehöret, mitzunehmen, und verschiebe nichts davon auf die Zukunft, indem man meynet, es wird schon kommen. Alles, was man in einem Stücke lernen kann, muß mitgenommen, und nichts übergangen werden; denn was man in einem Stücke lernet, braucht man nicht erst im andern zu lernen.

§. 14.

Hat der Lehrling einen Meister, so ist es dessen Pflicht, ihn stets daran zu erinnern, ihn jede Stelle oft mit denen dazu gehörigen Erinnerungen spielen zu lassen, biß es gehet. Freylich lernet der Schüler nach dieser Methode nicht so viele Stückchen hinter einander, aber er lernet gründlich; und so klein anfänglich die Schritte zu seyn scheinen, so groß machet er sie alsdenn, wenn er eine Zeitlang sich auf diese Art geübet hat. Aber man begehet gewöhnlich den Fehler, daß man den Schülern Concerte lernen läßt, ehe sie nur einen einfachen Gesang spielen können. Das heißt nun freylich die Pferde hinter den Wagen spannen. Man muß dahero solche große Sachen, zumahl aus fremden und schweren Tonarten, deren Werth warlich nicht alleine im Notenspielen lieget, wie man doch glaubet, nicht eher spielen wollen, bevor man nicht die Kräfte dazu hat. Leichte, singbare, und in leichten, oder doch in nicht sehr schweren Tonarten gesetzte Stücke muß er eine lange Zeit spielen, biß er nach und nach mehr Kräfte gewinnt. Ist er nun schon zu einer kleinen Höhe gelangt, das heißt: hat er nun festen Ton, geläufigere Finger und Zunge, nebst reiner Intonation, so kann er schon Stücke wählen, worinnen schwerere, laufende und springende Passagen befindlich; woran er seine Finger und Zunge üben kann; aber wie schon erinnert, nicht in fremden Tonarten, bevor sein Ohr nicht vollkommen gebildet ist; denn er würde ohne richtig gestimmtes Ohr und geläufige Finger und Zunge, welches in dergleichen Tonarten weit schwerer ist, als in den leichten, ein erbärmliches Spiel zuwege bringen. Undeutlichkeit und Unreinigkeit würden gewiß die Folgen davon seyn. Er muß diese laufenden und springenden Passagen auch nicht geschwinder machen wollen, als er es mit der einfachen Zunge zu thun im Stande ist. Doppelzunge muß das letzte seyn, was er vornimmt, und wenn er sie zu Passagen anwenden will, so muß schon eine lange in einzelnen Figuren angewandte Uebung vorausgegangen seyn; denn sonst wäre es leicht möglich, daß die Gleichheit und Deutlichkeit der Figuren und Passagen verlohren gienge, welche doch aufs sorgfältigste erhalten werden muß, damit nicht eine zu lang und die andere zu kurz werde; die Noten müssen gleich, laufend und rollend seyn, und von vier gleichen Noten muß immer das Gewicht auf die erste und dritte fallen, doch so, daß sie nicht hinken, das heißt: daß die erste und dritte gegen die zweyte und vierte nicht zu lang werde.

Bey Triolen leget man das Gewicht auf die erste Note der Triole, doch so, daß die andern zwey ja nicht zu kurz gegen die erstere werden mögen. Die Schönheit der Triole bestehet darinnen, daß ihre drey Noten so gleich als möglich gemachet werden, aber doch immer so, daß das Gewicht auf der ersten lieget, ohne daß sie dadurch länger oder stärker wird, welches sonst eine üble Wirkung machen möchte. Dieses muß sowohl bey der einfachen, als Doppelzunge beobachtet werden.

§. 15.

Wenn nun der Lernende auch alles dieses hier oben erwähnte könnte, so würde es doch immer noch zu früh seyn, wenn er öffentlich auftreten wollte; denn es fehlet ihm noch zu viel. Wollte er es aber doch thun, so würde er gewiß einen ihm nachtheiligen Eindruck hinterlassen, den er nur erst in vielen Jahren wieder würde auslöschen können. Also warte er lieber noch, und gehe nun zu solchen Stücken, wo er Gelegenheit hat, sich in den wesentlichen Auszierungen üben zu können. Diese wesentlichen Auszierungen gehören zwar überall hin, also auch in die Stücke, die er schon spielen gelernet hat; dahero nehme er dieselben wieder vor, und suche nun die dahin gehörigen und im zehnten und eilften Capitel weitläuftig beschriebenen wesentlichen Manieren daselbst anzuwenden. Wählt er nun ein neues Stück, so verfahre er ganz nach der vorhergegebenen Anleitung, lasse nichts weg, sondern suche alles habhaft zu werden; besonders gebe er auf die wesentlichen Auszierungen, auf die Würze, in seinem Vortrage Acht. Diese Auszierungen sind: 1) die Bebung; 2) der Vorschlag oder Vorhalt; 3) der Nachschlag; 4) der Anschlag oder Doppelvorschlag; 5) der Schleifer; 6) der Doppelschlag; 7) der Pralltriller und Schneller; 8) der Mordent; 9) das Battement; 10) das Durchziehen der Töne; 11) das forte und piano; und das Wachsen und Abnehmen; 12) der Triller. Diese findet er, wie schon gesagt, im zehnten und eilften Capitel weitläuftig abgehandelt, daselbst studire er sie mit Fleiß. Ich empfehle nochmahls die schickliche Anwendung derselben.

§. 16.

Ob ich gleich im 29. und 30. §. des zehnten Capitels vom Durchziehen eines Tones in den andern geredet habe, so will ich doch hier den Liebhabern derselben zu gefallen, noch etwas davon sagen, und noch einige Vortheile dazu anzeigen. Ich gestehe, daß das Durchziehen eines Tones in den andern, wenn es am rechten Orte, und nur sehr selten angebracht wird, eine ganz gute Wirkung machet. Braucht man es aber zu oft, so verliehret es dieselbe und wird ekelhaft, ja unausstehlich. Um die Uebersicht des Ganzen auf einmahl zu haben, will ich die zweygestrichene Octave dazu nehmen, weil es in dieser Lage am meisten vorkömmt, und vom $\bar{\bar{d}}$ anfangen, und immer von einem Tone zum andern hinaufsteigen biß ins $\bar{\bar{\bar{d}}}$, und von da wieder herunter. Man kann alsdenn nach dieser Anweisung so viel Töne in einander ziehen, als man will.

Die-

§. 17

Dieses aufsteigende Durchziehen geschiehet, indem man entweder den Finger zum folgenden Tone nach und nach aufhebet, wegziehet, oder auf die Seite wendet. Doch ist dabey eine Hauptregel, daß man, sobald der Finger anfängt vom Loche wegzugehen, den Athem so viel verstärke, als nöthig ist den Ton gleich zu erhalten; dieses gilt auch im umgekehrten Falle, nehmlich von oben herunter. Wenn man dieses nicht thut, so wird, so bald der Finger nur ein wenig sich vom Loche entfernet, der Ton schwach, und fällt zu sehr von dem vorhergehenden, aus dem dieses Durchziehen seinen Anfang nimmt, ab. Diese Verzierung läßt sich am besten da anbringen, wo die Finger ordentlich auf einander folgen, und der Ton, in den man durchziehen will, nicht erst durch andere außer der natürlichen Ordnung liegende Finger, nehmlich durch einen andern Griff hervorgebracht werden darf.

§. 18.

Vom $\bar{\bar{d}}$ ins $\bar{\bar{e}}$ läßt sichs nicht gut durchziehen, das $\bar{\bar{e}}$ ist von Natur schwach, macht man das Loch nur ein wenig auf, so spricht es entweder gar nicht an, oder der Ton wird doch sehr schwach, und fällt gar zu sehr ab. Wollte man es durch die es Klappe thun, so würde es zwar eher angehen, wenn man erstlich den sechsten Finger in dem Augenblicke, wenn die es Klappe das ihrige gethan, anfienge aufzuheben, und hernach die es Klappe auf gute Art loß werden könnte, sonst würde das $\bar{\bar{e}}$ zuletzt zu hoch werden, weil die es Klappe noch dabey wäre. Dieses läßt sich besser zeigen, als sagen; da es überdieß mit vielen Schwierigkeiten verbunden ist, so thut man besser, man macht es in dieser Lage gar nicht.

Vom $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{fis}}$ ist es leichter, indem man den fünften Finger nach und nach wegbringet; es sey nun, daß man ihn nach und nach auf die Seite wendet, oder die Spitze des Fingers aufzuheben anfängt, oder nach dem vierten Finger zu, gar wegziehet; wenn nur der Ton nach und nach entstehet und höher wird, so ist jede Art recht. Wollte man vom $\bar{\bar{e}}$ nur biß ins $\bar{\bar{f}}$ durchziehen, so geschiehet es auf eben dem Wege, indem man den fünften Finger nicht ganz vom Loche wegnimmt, sondern ihn, sobald das $\bar{\bar{f}}$ erscheinet, stehen läßt.

Vom $\bar{\bar{fis}}$ auf $\bar{\bar{g}}$ verfähret man eben so; aber von $\bar{\bar{fis}}$ auf $\bar{\bar{gis}}$ ist schon schwerer, wegen der reinen Intonation auf $\bar{\bar{gis}}$. Wollte man diesen Schritt durchziehen, so müßte es mit dem dritten Finger geschehen, indem der vierte dabey liegen bliebe; aber der dritte Finger müßte nicht ganz aufgehoben werden, sondern sobald das reine $\bar{\bar{gis}}$ erschiene, stehen bleiben.

Vom g oder gis auf a, ist wieder leichte, indem man vom g den dritten und vom gis den vierten und sechsten Finger nach und nach biß zum a aufmachet.

Vom a auf h ist wieder leicht; aber vom a auf b ist schwer. Hierzu passet kein ordentlicher Griff zum b, denn man kann in keines, wegen der zu großen Veränderung der Finger, hineinziehen. Wenn man es machen will, so greifet man a und hebet den zweyten Finger mit der Spitze so weit in die Höhe oder von dem Loche weg, biß das b erscheinet; hier hält man.

Vom h bis c verfähret man eben so, man hebt die Spitze des ersten Fingers so weit vom Loche auf, biß c erscheinet. Oder man greifet h mit 1, 3, 4, 5, 6, 7, und schiebet nach und nach den 5. Finger vom Loche hinunterwärts weg, so entstehet c.

Vom h bis cis ist wieder leichte; man ziehet den ersten Finger nach und nach ganz vom Loche hinweg.

Vom c auf d ist schwer; entweder man greifet c mit 2, 4, 5, 6, 7, indem man nun c hält, so machet man den sechsten Finger ganz auf, und indem dieses geschiehet, leget man zugleich den dritten Finger auf die Flöte, und hebet nun die Spitzen des vierten und fünften Fingers auf und nach und nach ganz weg, so kömmt man durchs cis ins d. Oder man greifet c mit 1, 3, 4, 6, 7, ziehet den ersten Finger nach und nach vom Loche weg, und so bald er weg ist, leget man den zweyten auf die Flöte, und hebet 4 und 6 mit den Spitzen auf, und so nach und nach vom Loche weg, so kömmt man ins d.

§. 19.

Das absteigende Durchziehen geschiehet auf folgende Weise:

Vom d kömmt man herunter ins cis, wenn man d hält, die Finger 4 und 6 ausstrecket, sie inwendig in die Höhe hält, und beyde zugleich an die Seite der Flöte, da wo sich die Löcher anfangen, legt, und sie nach und nach niederläßt, biß die Löcher zu sind, so hat man cis.

Vom

Vom d auf c verfähret man also: man greifet d, strecket die Finger 4 und 6 aus, wie bey dem vorhergehenden, leget diese zwey Finger nach und nach darauf, so wirds cis und sogleich fähret man fort und leget auf die nehmliche Art den fünften Finger darauf, und ziehet zugleich den dritten weg, so hat man c Oder man kehret die Behandlung von c ins d um; nehmlich man gehet so wieder herunter, wie man hinauf gegangen ist.

Vom c zu h geschiehet, wie vom h zu c; nehmlich man greifet c mit 1, 3, 4, 6, 7, und leget nach und nach den fünften Finger darauf, so bekommt man h; oder man greifet c mit 2, 4, 5, 6, 7, und schiebet den ersten Finger so weit auf das Loch, biß es h wird; schiebet man ihn über das ganze Loch, so wirds b.

Vom b auf a ist keine andere Hülfe, als man greifet b mit dem ersten und dritten Finger und schiebet den zweyten Finger so weit aufs Loch, bis es a wird; schiebet man ihn vollends übers Loch, so wirds g.

Von a auf gis; auf g; vom g auf fis und f; vom f auf e; vom e auf d, ist alles leichte, und man darf nur die zuerst angezeigten Behandlungen umkehren. Dieses hoffe ich, wird genug seyn, den Liebhaber dieser Auszierung zu unterrichten, wie man damit verfähret, und bey vorkommenden fremden Fällen damit verfahren werden kann. Ich, für meinem Theil, mache sie nicht eher, als biß mich mein Gefühl mit Gewalt dazu treibet. Noch einmahl sage ich, wenn man sie nur machet, um zeigen zu wollen, daß man sie machen kann, so wird sie gewiß immer am unrechten Orte stehen; stehet sie aber am rechten Orte, welches nur selten geschehen kann, so wird sie auch ihre gute Wirkung nicht verfehlen.

§. 20.

Ich gehe nun wieder dahin zurück, wo der Schüler sich mit den wesentlichen Auszierungen beschäftiget. Unter diesen Auszierungen ist der Triller eine der vornehmsten; will dahero mit vielem Fleiß und Aufmerksamkeit geübet seyn. Dabey beobachte er die Lage des zu machenden Trillers genau, und sehe zu, ob er aus einem ganzen oder halben Ton bestehen soll, welches er aus der Folge der Töne derjenigen Tonleiter, in der er spielet, ersehen kann. Auf einer Flöte ohne mehrere Klappen, läßt sich dieses zwar nicht überall anwenden; doch, wo es möglich ist, übersehe man es nicht. Daß die Triller auf einer Flöte mit mehrern

Klappen in den meisten Tönen richtiger gemachet werden können, als auf einer gewöhnlichen Flöte, habe ich in dem eilften Capitel weitläuftig angezeiget. Wenn der Lernende eine Flöte mit mehrern Klappen hat, so muß er mit allen Fingern auch mit den Daumen nicht nur einen schönen und gleichen, sondern auch jeder Bewegung angemessenen Triller machen zu können, sich bemühen. Um mit mehrerer Sicherheit dazu zu gelangen, übe er einen Finger nach dem andern. Er gebe Acht, daß der Triller gleich sey, und dessen Gewicht auf die erste Note falle, welches eben dieselbe Note ist, die in einen Triller verwandelt werden soll. Der Triller muß nie von seinem Vorschlage getrennet werden, eben so wenig, als die Note, über der der Triller stehet, und nach einem Vorschlage folget. Der in der Verbindung des Gesanges vorkommende Triller hat seinen Vor- und Nachschlag. Wie der Triller eigentlich gemachet werden solle, und wie viel Schläge er bey jeder Bewegung erhalten müsse, findet man im eilften Capitel und dieses letztere in dem 13. §. desselben; daselbst habe ich, um die richtige Bewegung zu treffen, vorgeschlagen, man solle die dritte Veränderung des vorgeschriebenen Taktgliedes nehmen; im Falle aber, bey sehr geschwinder Bewegung, die dritte Veränderung des Taktgliedes, nehmlich acht Noten auf ein Viertel gar zu geschwinde werden sollten, man aus diesen acht Noten sechse machen, und um sie gleich eintheilen zu können, nur die drey Schläge des Fingers, als eine in die Bewegung passende Triole, zählen solle, weil die andern drey durchs Aufheben des Fingers entstünden; auf diese Weise würden sie alle sechse gleich werden. Beym sehr langsamen Satz, wo diese acht Noten auf ein Taktglied einen zu langsamen Triller geben würden, solle man zwölf Noten daraus machen, und sechse auf den Niederschlag zählen, die andern sechse entstünden durchs Aufheben des Fingers. Man lese angezeigten 13. §. darüber nach. — Eine Tabelle zu allen Trillern, und die Erklärung jedes einzelnen Trillers findet man unterm 15. §. des eilften Capitels.

§. 21.

Hat nun der Lehrling sich dieses alles zu eigen gemacht, es sey nun durch Hülfe eines verständigen Lehrers, oder durch seinen eigenen Fleiß, und er kann nun sein Stück richtig im Takte, in der gehörigen Bewegung, mit der richtigen Sprache, und denen dazu schicklichen wesentlichen Auszierungen schön, deutlich und rein spielen, so übe er sich auf diese Art eine lange Zeit fort, und suche seinen Gesang singend und unterhaltend vorzutragen. Er wird dieses erhalten, wenn er seinen Ton als einen Faden betrachtet, den er nie eher trennen darf, als biß es ihm der Componist durch Pausen oder andere Zeichen andeutet, oder der Ausdruck der Sache es verlanget; an diesen Faden knüpfe er, so zu reden, seine Töne durch die richtige Aussprache der forne angezeigten Syllben, und der daraus entstandenen Sprache. Dieser an einander hängende Ton oder Faden muß stets hell, klingend und singend, und die daran geknüpften Noten eben so, und die

Intervallen rein seyn. Hierzu wird ihm das Singen sehr viel nützen; hat er Gelegenheit, sich darinnen üben zu können, so benutze er sie. Sein Vortrag wird dadurch sehr gewinnen, wenn er in Gedanken das, was er vorträgt, mit singen kann, damit er nicht blose Noten, sondern mit Empfindung spiele. Denn da er die Absicht hat, andere rühren zu wollen, so muß er bey seinem Vortrage selbst gerühret werden.

§. 22.

Er übe dabey Finger und Zunge so lange, biß derselben Bewegung auch in der größten Geschwindigkeit bey laufenden und springenden Passagen immer auf einen Punkt zusammen treffen, damit alles rein, rund und deutlich hervorkomme. Jede Note muß ihren Werth haben, damit auch in der größten Geschwindigkeit alle Noten gehöret werden; er muß sie selbst hören, widrigen Falls sie der Zuhörer auch nicht hören wird. Dieses zu bewirken, muß er immer das Gewicht, oder (welches gelehrter klingt;) den Accent auf die gute Note legen. Durch viele und tägliche Uebung wird er auch dieses erhalten. Dabey höre er, wo er nur Gelegenheit dazu hat, gute Spieler, gute Sänger und gute Musiken, um sein Spiel darnach einzurichten, und seinen Geschmack zu bilden, damit er im Stande sey, eine schickliche Auswahl des Gehörten zu seiner Anwendung zu treffen. Alles Fremde ganz nachzuahmen, ist nicht zu rathen, sondern er nehme nur das für ihn brauchbare heraus, und verbinde es mit seinem eigenen Geschmacke.

§. 23.

Wenn er einen Flötenspieler höret, so untersuche er erst genau, ob er auch alle die Eigenschaften hat, die einen guten Flötenspieler bilden, ehe er ihm etwas nachmachet. Denn wenn er das nicht thut, so kann er leicht auf Irrwege gerathen. Er sehe dahero, ob der Flötenspieler eine schöne, freye und ungezwungene Stellung; einen schönen, vollen, männlichen, singenden, metallenen und gleichen Ton, und eine reine Intonation habe; ob ihm Höhe und Tiefe gut anspreche; ob sein Ton biegsam sey, gehörig damit schattiren zu können; ob Mannigfaltigkeit in seinem Spiel sey; ob er richtige Sprache, und deren geläufige und deutliche Aussprache habe; ob er Genauigkeit in der Bewegung seiner Finger und Zunge, und daher entspringende Deutlichkeit habe; ob in seinem Passagen und Gesange Deutlichkeit, Leichtigkeit und Fluß sey; ob er aus der Seele spiele, und sein Spiel voller Gefühl und Ausdruck sey; ob seine wesentlichen Auszierungen mit Verstand angewendet werden; ob seine willkührlichen Auszierungen mit schicklicher Auswahl, und mit Einsicht in die Harmonie gewählet, und also am rechten Orte stehen; ob er Gelassenheit bey seinem Spiele zeige, und nicht mit Aengstlichkeit und vieler Mühe, oder wohl gar mit Grimassen seinen Vortrag verderbe und verstelle. Gelassenheit beym Vortrage ist eine vorzügliche Tugend des Spielers. Bey jungen Leuten findet man sie selten; dahero fehlet auch

öfters

öfters der wahre Ausdruck der in dem Stücke herrschenden Leidenschaft, weil gewöhnlich die Sache von ihnen übertrieben wird. Diese Ruhe und Gelassenheit kömmt immer erst, wenn das wilde Feuer verflogen ist.

§. 24.

Hat ein Spieler diese guten Eigenschaften, so kann ihn der Lernende getrost nachahmen; ja er muß sich sogar bemühen, sich alles oben gesagte durch Fleiß und Zeit selbst eigen zu machen. — Alles dieses betrifft jetzt noch seine besondere Uebung; nun aber wähle er gute Duetten, wenn er sie anwenden kann, bey welchen er wechselsweise die erste und zweyte Stimme spielen muß, dadurch er sich im Takte zu üben mehr Gelegenheit haben wird; gute Trios und Quartetten, wobey er stets auf die andern Stimmen zu hören sich gewöhnen muß, damit er untersuchen lerne, ob er auch noch mit ihnen richtig zusammen stimme, welches eine große Kunst auf der Flöte ist. Durch öftere Uebungen von dieser Art wird er sein Ohr bilden. Alsdenn gehe er weiter zu größern Sachen, als Concerten und Solos; die darinnen enthaltenen großen Adagios, besonders, wenn sie im italiänischen Geschmacke gesetzet sind (wiewohl dieser große Gesang für die heutige Instrumentalmusik beynahe ganz verlohren ist) lerne er nun mit willkührlichen Auszierungen, nach vorher erlangter Kenntniß in der Harmonie, ausschmücken; denn ohne diese Kenntniß wirds und bleibts sonst nur alltags Spielerey. Er muß aber vorsichtig dabey zu Werke gehen, und nichts in den Vortrag bringen, was der Hauptleidenschaft des Stückes nachtheilig seyn könne. — Wenn er es nun auch dahin gebracht hätte, daß er ein vorzüglicher Flötenspieler wäre, und alles mechanische ganz in seiner Gewalt hätte, so würde ihm doch immer noch sehr viel fehlen, und er würde nichts weiter seyn, als ein guter Instrumentiste, wenn er nicht Musikus dabey wäre; dieses also zu werden, muß er sich bestreben, alsdenn erst hat er einen vorzüglichen Werth.

§. 25.

Er bemühe sich das rechte Gefühl eines Stückes durch die Bewegung nach dem überschriebenen Worte zu finden; obgleich das überschriebene Wort die Bewegung des Stückes nicht allezeit ganz genau bestimmt, so muß man sich doch zuerst darnach richten, und alsdenn das Gefühl diese Bewegung ordnen lassen. Denn es kann einerley Ueberschrift über zwey verschiedenen Stücken stehen, und doch nicht einerley Bewegung statt finden; dahero muß das Gefühl entscheiden, weil die Leidenschaften ihre Stufen haben, auch von dem einem anders, als von dem andern empfunden werden. Beym langsamen Satze muß er sanft und gefällig, und beym geschwinden Satze munter und lebhaft vorzutragen nicht unterlassen, damit das erste nicht zu lustig und hüpfend, und das andere nicht zu träg und faul werde.

§. 26.

Er muß sein Stück so vorzutragen suchen, daß er von dem Zuhörer verstanden werde; wenn der Zuhörer nichts von dem verstehet, was er durch sein Instrument saget, so hat er es gewiß undeutlich und unordentlich vorgetragen, selbst nichts dabey gefühlet, den Gesang mit wesentlichen und willkührlichen auf unschickliche Art angebrachten Auszierungen überhäuft, verstellt, unkenntlich gemacht, oder ganz und gar unterdrücket; oder gar zu elend und plump daher geleyert; oder alles unter einander geworfen, und nicht jeden Gedanken gehörig abgesondert. Der Vortrag in der Musik muß einer guten Rede gleichen; wie diese durch einen guten Vortrag gehoben, und durch einen schlechten verdorben werden kann, also auch ein musikalisches Stück. Es kann hingegen ein schlechtes Stück durch einen guten Vortrag sehr gewinnen. Es ist Pflicht, niemahls nachlässig zu spielen, das Stück sey von wem es wolle, es sey auch vor wem es wolle. Auch bey seiner besondern Uebung muß er thun, als ob er vor einer Sammlung der vornehmsten Personen spielte, damit sich dieses Bild recht lebhaft in ihm eindrücke, und ihn alsdenn, wenn es wirklich geschiehet, nicht irre mache.

§. 27.

Da ein Concert- und Solospieler immer studirte Sachen vortragen, und sich mit vielen Auszierungen und andern Künsteleyen beschäftigen muß, so thut er, meines Erachtens, nicht wohl, wenn er oft Ripienstimmen mitspielet; er würde sonst, da eine Ripienstimme plan und einfach vorgetragen werden muß, gewiß durch seine sich eigen gemachten, und zur andern Natur gewordenen Künsteleyen dem Ganzen nachtheilig seyn; oder, wenn er es doch thun, und sich an das plan Spielen gewöhnen wollte, so würde er seinem Vortrage beym Concert und Solo schaden. Bey der Flöte litte dieses wohl eine Ausnahme, da sie selten mehr als einfach besetzet ist, so würde es eben so sehr viel nicht schaden, wenn er auch zuweilen ein Blümchen verliehren sollte; zumahl bey Solostellen. Sollte sie aber doppelt besetzet seyn, welches ich doch für einen sehr großen Fehler halte, so muß freylich die willkührliche Verzierung wegbleiben, und muß nur, wenn er einmahl in der Verfassung, Ripienstimme mitzuspielen, ist, auf einen guten, einfachen, aber doch mit den nöthigen wesentlichen Auszierungen versehenen Vortrag achten, und seine Blümchen zu weitern Gebrauch indeß verwahren. Als Solospieler hat er die Freyheit, da er seine Stimme alleine spielet, alles zu thun, und nach seiner Fantasie auszuführen. Wehe ihm! wenn er es nicht recht machet.

§. 28.

Wenn man aber glauben wollte, das Ripienspielen gienge vor dem Solospielen her, und es bemühete sich daher einer, ein vorzüglicher Ripienist zu wer-

den, so würde er doch eben deswegen kein guter Solospieler seyn können; wenn er zumahl ein Ripienist wäre, wie wir viele hie und da haben, welche ihre Pflicht ganz erfüllt zu haben glauben, wenn sie recht ins Zeug hinein hauen. Aus diesen möchten vorzügliche Solospieler gebildet werden können! Wollte aber ein guter Ripienist ein guter Solospieler werden wollen, so müßte er das Ripienspielen verlassen, weil er sonst sich und dem Ganzen schaden würde. Ich berufe mich auf die Erfahrung; In einer großen Capelle, wo viele Solospieler Ripienisten seyn mußten, war es sehr deutlich zu merken, daß zu viele Solospieler dabey waren. Man mache einen Versuch, und urtheile. Ein Solospieler, der zugleich Ripienist seyn muß, wird weder den Ripienisten beym Solospielen, noch den Solospieler beym Ripienspielen ganz verläugnen können.

§. 29.

Wer einen guten Vortrag erlangen will, muß den guten Sänger zu seinem Muster nehmen, (ich meine einen Sänger, der die Singekunst aus Gründen und nach Regeln ausübet, aber keinen solchen, der sichs nur einbildet;) er muß ihn sowohl im Gesange, als in den geschwinden, laufenden und rollenden Passagen nachzuahmen sich bemühen; so lange sein Gesang und seine Passagen nicht eben so klingen, wie sie der gute Sänger macht, ist er nicht auf dem rechten Wege, und hat die rechten Mittel nicht dazu. Diese Mittel, und auch diejenigen, vermittelst deren Hülfe man auch andere Passagen und Künsteleyen, die für den Sänger nicht gehören, hervorbringen kann, sind in dem Capitel: Von der Sprache für dieses Instrument ausführlich erkläret worden. Er muß seinen Gesang eben auch so mit wesentlichen Auszierungen zu bereichern und zu verschönern sich bemühen, und wenn er die gehörige Einsicht in die Harmonie erlanget hat, auch willkührliche Auszierungen damit zu verbinden suchen. Die Bewegung der Auszierungen richtet sich nach der Bewegung des Stückes, wo sie angebracht werden sollen; also im Allegro geschwinder und im Adagio langsamer. Die heutigen Componisten schreiben öfters, wenn dergleichen Fälle vorkommen, die Auszierungen in Noten dazu.

§. 30.

Die willkührlichen Auszierungen sind eigentlich im Adagio zu Hauße. Im geschwinden Satze werden wenig willkührliche Auszierungen angebracht, außer bey einem sehr einfachen Gesange. Adagio im italiänischen Geschmacke gesetzet, ist heutzutage nicht sehr mehr üblich, welches aber zu bedauren. Man macht an dessen Statt kleine leichte Gesänge, die mehr französischen als italiänischen Geschmack enthalten; oder Romanzen im vermischten Geschmacke, und also nur mit wesentlichen Auszierungen versehen werden dürfen; als: Triller, Vorschläge, Doppelschläge, Mordenten und dergleichen. In diesen kann sich einer wohl als galanter Spieler, aber nicht als Musikus zeigen. Vermuthlich hat man jene darum verlassen

fassen, weil nicht ein jeder Spieler die nöthige Kenntniß, ein dergleichen Adagio unterhaltend vorzutragen, besitzet. Dieses aber ohne gehörige Kenntniß vorzutragen, ist ein langweiliges und ermüdendes Spiel, auf dessen Ende ein jeder, auch selbst der Spieler mit Sehnsucht wartet. Dergleichen langsame Sätze sind auch nicht für feurige Temperamente, weil dazu ein gelassenes, sanftes und gefälliges Gefühl erfordert wird.

§. 31.

Beym geschwinden Satze hüte man sich, daß man die Geschwindigkeit nicht übertreibe; das Stück würde dadurch seinen innern Gehalt verliehren; oder daß man ihn nicht geschwinder zu spielen vornehme, als man die Passagen rund und deutlich herauszubringen im Stande ist; auch gebe man Acht, daß man das Maaß gleich anfangs so nehme, in welchem man die darinnen vorkommenden Passagen zu machen geübet hat, damit, wenn man anfangs das Maaß zu langsam genommen hätte, man hernach die geschwinder geübten Passagen geschwinder machen müßte. Dieses unschickliche Eilen ist ein Fehler, welchen viele Concert- und Solospieler haben. Wahrscheinlich entstehet dieser Fehler daher: Wenn der Uebende seinen Satz, worinnen schwere Passagen enthalten, vornimmt, so hält er sich gewöhnlich bey den Passagen so lange auf, und übet sie so lange, biß er sie in seiner Gewalt hat; dieses geschiehet alle Tage; weil er nun das übrige des Stückes, welches ihm zum Ueben zu leichte scheint, nicht mitspielet, sondern immer nur die Passagen übet, so wird er dadurch unvermerkt nach und nach geschwinder, spielet diese Passagen auf einen Punkt der Geschwindigkeit fest, und nun ist er nicht im Stande, sie langsamer zu machen; thut ers, so verderben sie; wenn nun das übrige in seiner wahren Bewegung dazu gespielet wird, und die Passagen erscheinen, so ist er, vermöge des vorher eingespielten Maaßes gezwungen, sie darinnen zu machen, und dieses Maaß passet sehr selten zu dem vorhergehenden; es ist allezeit geschwinder. Um diesem Uebel auszuweichen, spiele man das ganze Stück in seiner gehörigen Bewegung biß an die Passagen, diese übe man sechs, acht, zehn biß zwölfmahl, indem man genau auf die Sprache und deren richtige und deutliche Aussprache Achtung giebt, damit jede Note ihr gehöriges Gewicht, und ihre gehörige Zeit erhalte. Alsdenn fange man wieder von forne an, um zu erfahren, ob man noch die rechte Bewegung habe; und nun wieder zu den Passagen; wieder von forne, u. s. f. biß es ein richtiges Ganze wird. Ich habe zwar oben gesagt, man solle das Maaß eines Satzes nicht geschwinder nehmen, als man die Passagen zu machen im Stande ist; aber es ist doch immer besser, daß man, wenn man in einem geschwinden Satze die darinnen vorkommenden Passagen nicht in dem gehörigen Maaße herauszubringen im Stande ist, das Stück lieber gar nicht spiele, weil sonst die Lebhaftigkeit und Munterkeit, als die Eigenschaft eines Allegro, verlohren gehen, und das Stück verhunzet und verdorben werden würde, Dahero lege man lieber dergleichen Stücke noch zurücke, und warte, biß man es recht kann, ehe man damit auftreten will.

§. 32.

Da durch das Wachsen und Abnehmen der Töne, durch das Schwach- und Starkspielen nach seinen Graden, Licht und Schatten in den Vortrag gebracht wird, und sowohl beym Allegro als Adagio statt findet, so achte man genau darauf, damit man nicht immer in einer Farbe spiele, wie man zu sagen pfleget; und es so platt und plump und so gerade hin klinge. Wie diese Auszierungen bewerkstelliget werden sollen, findet man in dem Capitel von den wesentlichen Auszierungen. In der untern Octave der Flöte bemühe man sich, seinen Gesang im Allegro und Adagio mit einem vollen, männlichen, metallenen, singenden und kraftvollen Tone herauszubringen, weil man ihn sonst, wenn er, wie mehrentheils geschiehet, wie Holz klinget, und da die Tiefe auf der Flöte nicht so sehr durchsticht als die Höhe, nicht deutlich hören würde. Besonders bey Sprüngen im Allegro gebe man die tiefen Töne stark an. Im Vortrage des Ganzen richtet man sich mit dem Ausdrucke nach dem Hauptsatze. Der Ausüber wird dieses um so viel gewisser treffen können, wenn das Stück ein richtiges Ganze ist, in welchem das Gefühl des Hauptsatzes vom Anfange biß zu Ende liegen muß. Wahrhaftig keine leichte Sache für den Componisten! Man findet es auch nicht immer. Da ein jeder Satz, er sey noch so sehr in Regeln eingeschränkt, nichts anders als eine Fantasie ist, wo lebhaftige, lustige, schmeichelhafte, traurige, und dergleichen Gedanken nach den verschiedenen Leidenschaften abwechseln, so muß der Ausführer genau darauf achten, und dieselben auszudrücken suchen; doch muß, wie eben erwähnet, die herrschende Leidenschaft sich stets, und vorzüglich auszeichnen, weil jene nur Neben-Leidenschaften sind. Um das Einförmige so viel möglich zu vermeiden, müssen solche Stellen, die öfters vorkommen, verändert vorgetragen werden; es sey nun durch Noten; durch Schatten und Licht; oder durch Versetzung der Bogen und Striche; oder durch Schwäche oder Stärke; doch muß der Sinn nicht dadurch verdunkelt werden, sonst thut man besser, man spielet es wie es stehet.

§. 33.

Wenn der Ausüber alles dieses aufs genaueste zu Werke richten will, so muß er mit dem mechanischen Spiel ganz in Ordnung seyn, wozu die Sprache eines der vorzüglichsten Mittel ist; nichts muß ihm fehlen, er muß alles so in seiner Gewalt haben, daß er bey seinem Vortrage gar nicht mehr daran zu denken nöthig hat; nur Leidenschaft und Ausdruck muß ihn beschäftigen. Er muß, wenn er den Nahmen eines Virtuosen verdienen will, die äußersten Grenzen des Instruments erreichen können, das heißt: er muß alles, alles, was das Instrument nur immer leisten kann (und die Flöte kann sehr viel leisten:) darauf zu machen im Stande seyn; sowohl im einfachen Gesange, als in den buntesten Schwierigkeiten. Er muß sich nicht daran kehren, wenn dieser oder jener das Maul darüber

über aufreißet und saget: das gehöret nicht aufs Instrument. Ich sage: es gehöret alles darauf, was darauf zu machen möglich ist, und man muß es können, wenn man Meister seyn will.

§. 34.

Es ist unmöglich, alle Fälle und alle den Vortrag betreffende Wesenheiten hierher zu setzen. Wäre es auch möglich, so würden sie doch nicht allgemein nützen, weil beynahe ein jeder anders fühlt, und also auch anders vorträgt. Ich lasse es dahero dabey bewenden, indem ich sage: Man rede durch seine Töne; man bringe durch sie sein eigen Gefühl in das Gefühl des Zuhörers; man mache ihn traurig, man mache ihn fröhlich; man rede aus dem Herzen und aus der Seele mit ihm, und lege ihm alles an das Herz, was man fühlet, mit dem stärksten Nachdrucke. Wenigstens versuche man es; geräth nicht gleich alles, so geräth doch etwas, und in der Folge, bey fortdauernder Uebung, kömmt auch das übrige; wenn der Ausüber nur keine Schlafmütze ist, oder leichtsinnig darüber hinfährt, oder gar kein Talent hat. Will man nun obiges bewirken, so muß man aus der Seele mit ihm sprechen. Dieses mit Worten zu thun, ist freylich leichter, als mit bloßen Tönen und Klängen. Hieraus wird man sehen, wie viel auf den Componisten und auf den Ausführer ankömmt, und daß es wahrhaftig nicht genug sey, eine Reihe von Klängen, auch allenfalls in richtiger Fortschreitung, hinzuschreiben, und wieder herunter zu leyern, wo in beyden nichts gesaget ist; wenn zumahl diese Reihe von Klängen erst aus andern Compositionen stückweise zusammen getragen ist. Dahero ist es sehr gut, wenn ein guter Componist sein eigener guter Ausführer seyn kann.

§. 35.

Ob ich gleich in der von mir herausgegebenen kurzen Abhandlung vom Flötenspielen, die Fragen: Sind alle Tonarten brauchbar auf der Flöte? oder wenn sie es nicht sind, welche sind es? Schicket sich eine jede dieser Tonarten zu Concerten, oder überhaupt zu solchen Stücken, die eine starke Begleitung haben, in ein großes Orchester? wo aber nicht, welche schicken sich dazu? weitläuftig beantwortet habe, so trage ich doch kein Bedenken, sie, da ich es für nöthig achte, hier wörtlich zu wiederholen. Die erste Frage, ob alle Tonarten auf der Flöte brauchbar sind? kann nur mit Einschränkung bejahet werden. Auf einer gewöhnlichen Flöte ist es wegen Mangel gehöriger Temperatur nicht möglich; ist eine Flöte aber richtig gestimmt, so gehet es an, ob gleich hin und her noch einige Schwierigkeiten bleiben, so kann sie doch der, der eine reine Intonation im Ohre hat, leichtlich heben; eine solche Flöte muß aber wenigstens zwey Klappen, nehmlich es und dis haben, mit einer gehet es nicht an. Hat man aber eine gut eingerichtete und richtig temperirte Flöte, mit es, dis, f, gis, b und wo möglich $\overline{\overline{c}}$ und noch einer f Klappe, und man weiß die-

 se

se Klappen nicht allein zu den Tönen, wovon sie ihren Nahmen haben, und nur um sie heller zu machen da sind, sondern auch zu denen, worauf sie starken Einfluß in der reinen Intonation haben, und welches eigentlich ihr vorzügliches Verdienst ist, gehörig zu gebrauchen, so kann man aus allen Tonarten rein spielen, aber es ist schwer. Es ist dahero lächerlich, wenn man dergleichen Klappen, ohne richtige Kenntniß davon zu haben, an eine Flöte, auch von Leuten, die nicht die geringste Kenntniß davon haben, machen läßt, sie ihrer innern Beschaffenheit wegen nicht gebrauchen kann, auch nicht einmahl gehörig zu gebrauchen weiß, sondern sie nur bloß darum daran hat, daß der Zuschauer glauben soll, man spiele künstlicher als andere, ob sie gleich, öfters auch mit einem hölzernen Tone nur ganz mittelmäßige Spieler sind, und dabey nicht an die Klappen gedenken. Wie sollten sie aber auch mit so vielen Klappen zurechte kommen können, da sie sich nicht einmahl in die dis Klappe finden können, die doch in ihrem Gebrauche viel leichter, und zur reinen Intonation so nöthig ist. Solchen Herren gebe ich (mit ihrer Erlaubniß) meinen wohlmeynenden Rath, erstlich das richtige Verhältniß der Intervallen kennen, und auf einer richtig gestimmten Flöte mit es und dis Klappe rein spielen zu lernen, ehe sie sich mehrere Klappen an die Flöte machen lassen, ohne zu wissen, wozu sie eigentlich sind, und wie sie gebrauchet werden müssen. Ganze Stücke setzet man in die schweren und ungewöhnlichen Tonarten nicht, man muß aber doch, weil sie in der Ausweichung vorkommen, damit bekannt seyn, und sie zu behandeln wissen. Die schwersten unter diesen Tonarten sind: es moll, e dur, f moll, fis dur und moll, ges dur und moll, gis dur und moll, as dur und moll, b moll, h dur, cis dur und moll; die übrigen sind schon als ganze Tonarten, und worein man ganze Stücke setzet, für brauchbar angenommen, obgleich das Reinspielen aus den meisten derselben, noch immer eine Seltenheit ist. Ich habe gesagt, man muß mit diesen Tonarten bekannt seyn, und ihre Intervallen recht zu greifen wissen, denn es ist nicht einerley, ob es gleich der große Haufe glaubt, wenn man die Töne, die mit b, und die Töne, die mit x bezeichnet sind, auf einerley Art greifet, z. B. wenn es und dis; f und eis; fis und ges; gis und as; b und ais; cis und des auf einerley Art greifen wollte, so würde man freylich keine einzige reine Tonleiter herausbringen können; auch alsdenn nicht, wenn man gleich richtig griffe, die Flöte aber keine richtige Stimmung hätte. Hieraus kann man sehen, wie vielen Schwierigkeiten der richtige Bau eines solchen Instruments unterworfen, und wie schwer das Reinspielen auf diesem Instrumente ist. — Auf einer richtig gestimmten Flöte sind also alle Tonarten brauchbar; hat sie mehrere und richtig gestimmte Klappen, so ist es noch besser; nur muß der Stimmer und der Spieler eine reine Intonation im Ohre haben. Da nun die meisten von diesen genannten Tonarten, nicht als ganze Tonarten, sondern nur in der Ausweichung brauchbar, so kommen wir nunmehro zu denen, welche als ganze Tonarten brauchbar sind, als: d dur und moll; es dur; e dur und moll; f dur und moll; g dur und moll; a dur und moll; b dur; h moll; c dur und moll;

weil

weil die Tonarten e dur und f moll doch zuweilen wiewohl sehr selten als ganze Tonarten gebrauchet werden, so habe ich sie hier nicht weglassen wollen, ob sie schon unter den erstern stehen. Die übrigen sind wegen ihrer leichtern Behandlung die brauchbarsten, obgleich einige davon, wegen ihrer ungleichen Intonation, besonders in der untern Octave, da so viele matte und stumpfe Töne neben den hellen stehen, und leicht gegen diese zu hoch werden, nicht überall anwendbar sind; als: zu Concerten oder andern stark begleiteten Stücken. Hierzu muß man Tonarten wählen, wenn alles deutlich und verständlich werden soll, die in ihrer Tonleiter lauter, oder doch mehrentheils helle Töne haben, sonst würde man sie nicht alle hören, und der gute Vortrag und die Deutlichkeit würde ganz verlohren gehen. Wollte man, um durchgehends gehöret zu werden, die matten Töne in einer solchen ungleichen Tonleiter, durchs Starkblasen stärker und heller zu machen suchen, so würden sie, weil sie leicht nachgeben, alle zu hoch, und doch nicht heller werden, und nun würde noch ein zweytes Uebel, nehmlich unreine Intonation daraus entstehen. Die Tonarten also, welche lauter, oder doch mehrentheils helle Töne in ihrer Tonleiter haben, sind zu solchen Stücken, die von vielen Instrumenten begleitet werden, am schicklichsten; und jene zu solchen, die eine schwache Begleitung haben, als: Quintetten, Quartetten, Trios und Duetten, aber nicht für zwey Flöten, und vorzüglich Solos. Da kann sich einer, wenn er gerne zeigen will, daß er auf seinem Instrument auch mit dergleichen Tonarten bekannt sey, gewiß mit mehrerm Vortheile zeigen, als bey Concerten. Wollte man aber doch vollstimmige Sachen auf der Flöte, aus solchen Tonarten spielen, so müßte der Spieler auch zugleich Setzer seyn, damit er die Begleitung so einrichten könnte, daß durch sie die Hauptstimme nicht Schaden litte, und von ihr unterdrücket würde. Ich glaube aber doch, wenn man auch alles dieses aufs genaueste beobachtete, man würde mit einem in einer solchen Tonart gesetzten Concert, aus oben angeführten Ursachen, keine sonderliche gute Wirkung hervorbringen können; zumahl auf den gewöhnlichen Flöten, wo besonders in diesen Tonarten die Intonation unrein ist. Wenigstens habe ich noch niemahls rein daraus spielen hören. Gewöhnlich haben diejenigen, die aus solchen Tonarten spielen, nicht die Absicht, sie der guten Sache wegen zu wählen, sondern nur um zeigen zu wollen, daß sie auch aus solchen Tonarten spielen können; die Wirkung ist aber auch darnach. Dieses, was ich hier gesaget habe, soll nicht denen, die nicht gerne studiren, zum Vorwande dienen, als ob man gar nicht aus dergleichen Tonarten spielen lernen dürfte; man muß eben sowohl, wenn es nöthig ist, aus diesen als jenen spielen können. Am besten schicken sie sich zu schwach besetzten Stücken, wo sich der Spieler deutlich hören und das Reinspielen besser beobachten kann; denn es ist nicht genug, wenn man auch die Fingerordnung in diesen Tonarten ganz in seiner Gewalt hat, und alles richtig greifet, so wird man doch nicht rein spielen, wenn das Gehör nicht dabey zu Rathe gezogen wird. Obgleich manche glauben, wenn man nur die Löcher richtig griffe, so

wäre

wäre alles gethan; aber es ist dem nicht so; auf einer rein gestimmten Flöte thut es zwar sehr viel, aber doch nicht alles, das reingestimmte Ohr muß stets die gehörige Stärke und Schwäche des Windes ordnen, sonst wird alles unrein. Wenn es bloß aufs richtige Greifen ankäme, so würde das Reinspielen auf der Flöte nicht so schwer seyn, und man würde eben sowohl mit 24 Flöten, als mit so viel Geigen, rein zusammen spielen können, aber man probire es nur, und man wird es erfahren; es stimmen öfters nicht einmahl zwey Flöten, weder unter sich, noch mit dem Ganzen, geschweige denn so viele. Man darf aber nicht glauben, als ob es nicht möglich wäre; möglich ist es wohl, aber man findet es selten.

§. 36.

Dieses wäre nun, was mir eine lange und vieljährige Erfahrung an die Hand gegeben hat. Alles berichtiget, oder diese Materie gar erschöpfet zu haben, schmeichle ich mir nicht; doch glaube ich, hier gewiß das meiste und nothwendigste gesagt zu haben. Obgleich verschiedenes davon auch schon von einigen andern gesagt worden, so glaube ich doch nicht mit der gehörigen Berichtigung; der vielen hinzugekommenen neuen Vortheile, und der auf alle Fälle passenden Einrichtung zu geschweigen. Indeß bleibt Wahrheit immer Wahrheit, sie sey gesagt von wem und wenn sie wolle. Sollte man nicht durchgehends mit mir einerley Meynung seyn, und irgend etwas dagegen zu sagen zu haben glauben, so bitte ich, es mit Bescheidenheit zu thun, denn mit Bitterkeit wird nichts ausgerichtet Ich kann geirret haben, ob ich gleich durchgehends aus Gründen gehandelt zu haben glaube; aber auch der, der den ersten Anschein nach nicht meiner Meynung ist, kann irren. Gegenseitige mit Gefälligkeit vorgetragene Gründe können zweifelhafte Sätze erläutern. Aber keinen unreifen und unzeitigen Tadler werde ich antworten. Zuletzt bitte ich meine Leser, diese meine gutgemeynte und mühsame Arbeit, welche nicht in einem Jahre, auch nicht in zweyen geendiget worden, gütig aufzunehmen. Ob ich noch eine Abhandlung von der Beschaffenheit der Flöten mit mehrern Klappen, und besonders derer von meiner neuesten Erfindung, ihrer Vorzüglichkeit, Nutzbarkeit und gehörigen Anwendung, worinnen auch viel vom Flötenbau vorkommen wird, liefern werde, wird die Aufnahme dieses Werks entscheiden. Hiermit empfehle ich mich zu geneigtem Andenken.

Ende.



Regi=



Register

der vornehmsten in diesem Werke enthaltenen Sachen.

A

S.

A, ein Buchstabe aus der Flötensprache 158. 236
Abtheilung, des Registers und der Pfropfschraube 24
Abzug, was er sey 242
Abnehmen, dessen Bezeichnung 262
dessen Anwendung ebend.
wie es auf der Flöte zu machen 263
Adagio, was es heiße 92
dessen Verschiedenheit ebend.
wie man dabey verfahren solle 106. 107. 108
Ad libitum 294
Ad oder *at*, aus der Flötensprache 178
Allegro, dessen Bedeutung und Verschiedenheit 92
dessen Erklärung ebend.
Allabreve, oder *alla Capella*, was es sey 80. 101
Ansatz, schlechter, verderbet alles XII
wie er beschaffen seyn soll 33. 34. 35.
was man dabey zu beobachten 35. 36. 38.
Anstand, wie er beschaffen seyn soll 30. 31. 38. 39
wie man ihn erhalten kann 39
dessen Fehler 31. 32. 356
hat aufs Spielen Einfluß 30. 34
Anfänger, was er zuerst zu beobachten habe 154. 356. folg.
Anschlag, oder **Doppelvorschlag**, was er sey 252
dessen Bezeichnung und Anwendung, eb.
dessen Verschiedenheit 253
Anschleifen, 274
Anbinden, ebend.
Arm, was dabey zu beobachten 356
muß nicht an Leib angeleget werden 38. 356
muß beym Spielen nicht aufgestemmet werden 39
As ist verschieden vom *gis* 47. 143
Athem, muß zu rechter Zeit genommen werden 306. 317
zur Unzeit schadet viel 317
dessen Gebrauch 318
was dabey zu beobachten 318. 319
Mittel dazu 319. 320. folg.
wie man bey langen Passagen damit verfahren soll 324. 325. folg.
muß niemahls ganz verbrauchet werden 324. 330
Ausdruck, bestehet nicht in Grimassen X
Auseinanderziehen, der Flöte taugt nicht 19
des Kopfstückes, taugt noch weniger eb.
Auswischen, der Flöte, muß mit Vorsicht geschehen 30
Auftakt, dessen Erklärung 87
Aufheben, dessen Erklärung 88
Ausnahme, von den Sprachregeln 191. 204. f.
erste, nebst Erklärung 192
zweyte, 192. 193
dritte, vierte, fünfte 193. 194
sechste, siebende, achte 195. 196
Versuch hierüber 197. folg.
müssen nicht zu häufig gebrauchet werden 203
mit der Regel zu verbinden 213. 214
Auszierung, wesentliche, zu viele und zu wenige sind schädlich 237. 238. 260
müssen am rechten Orte stehen ebend. 362
Auszierungen, willkührliche 330
worinnen diese ihren Grund haben 331
ihre Anwendung 332
Beyspiel hierzu 333
wo sie eigentlich hingehören 353. 370
Erklärung des hierher gehörigen Beyspiels ebend.
woraus sie entspringen ebend.
zu welcher Absicht 354
der wesentlichen und willkührlichen Verbindung ebend.

B

Battement, dessen Beschaffenheit S. 260. 261
Behandlung der Flöte xiv
Bemerkung über die Tonleitern 146
Beurtheilung in der Musik 7
Bestreben, höher zu kommen 9
Bewegung, richtige, eines Stücks zu treffen ist schwer 92. 93. 94. 368
Bebung, was sie ist 239
wie sie gemachet wird 239. 240
ihre Anwendung 239
wird nicht mit der Brust gemacht 239. 240
wird selten gebraucht ebend.
Beywörter des Affekts 92
Beyspiel zu den dreyzehen Regeln der Flötensprache 184. folg.
in welchen Regel und Ausnahme mit einander verbunden wird 213. 214
in welchen Regel, Ausnahme und Sprachwechsel enthalten sind 230. f.
Bindungszeichen 75
Blut, durch Leidenschaft in Bewegung gebracht, was es thut xi
Brodt, fehlet mehrentheils denen, die sich der Musik widmen 1
Brust, wie sie gestärket wird 114. 223
darf nicht zittern 240
Burney xix

C

C Schlüssel 66
was er bezeichnet 67
Cadenzen, was sie sind 294
wo sie hingehören 299
sind zweyerley ebend.
einstimmige, ihre Beschaffenheit 299. 300. 301. folg.
ihre Anwendung 300. 301
ob sie im Takte stehen können 301. 304. 305. 306
ob, und wo man darinnen Athem nehmen könne 303. 304
mit zwey Stimmen 307
ihre Beschaffenheit 307. folg.
ob sie aus dem Stegreife zu machen 307
Chromatische Töne oder Klanggeschlecht 138
Clavier stimmen zu lernen 114. 115. folg.
dessen Nutzen ebend.
Componist, muß das Instrument kennen xv
Concialini S. 217
Custos 74

D

Da, eine Sylbe aus der Flötensprache S. 164
Aussprache derselben 164. 165
Gebrauch derselben ebend.
Daa, ein Wort aus der Flötensprache ebend.
Da Capo 75
Di, eine Sylbe aus der Flötensprache 158
D'll wie man es gut aussprechen soll 219. 220
Diatonisches Klanggeschlecht 138
Dis-Klappe giebt viele Vortheile 14
muß richtig gestimmet seyn 14
ihre Entstehung und Anwendung 55. 58. f. 357. 373
Doppelzunge wird unrecht verstanden xviii
wenn sie angewendet werden soll 219. f. 235
uneigentliche Benennung 216
von ihr hat Quanz zuerst geschrieben 216
wer sie zuerst erfunden ebend.
ihre Beschreibung 218. 219
wie sie bey Sprüngen gebraucht wird 224. 225
wie drey gleiche Noten und Triolen damit gemachet werden 226. 227
Vortheile dazu 227. 228
mit einfacher Zunge verbunden 230. 231. f.
muß für den Schüler das letzte seyn 360. 361
was sie ist 218. 219
ob ohne sie alles gemachet werden könne 219
ist schwer zu machen ebend.
machte der junge Dulon sehr gut ebend.
Doppelschlag, woraus er bestehe 253
seine Behandlung 253. 254. folg.
seine Bezeichnung 254
und Geltung ebend.
Drey Eintheiltakt 83. 84
Drey Zweytheiltakt 84
Drey Viertheiltakt 85. 86. 87
Drey Achttheiltakt 90. 102. 103. 104
Dur, was es ist 138
Durchgehende Noten 325
Durchziehen, was es ist, und wie es gemachet wird 263. 264
muß selten gehöret werden 264
dessen Anwendung 264. 265
Vortheile dazu ebend.
noch mehr davon 362. folg.

E

Eigenliebe, wenn sie unterdrücket wird S. 4
Eigenschaften eines Lehrlings 3
eines guten Meisters 4. 367
Einbildung, was sie thut 3. 260
Einklang, Quint und Octave muß man rein stimmen lernen 115
Einschnitt 360
Endigungszeichen 75
Enharmonische Töne, oder Klanggeschlecht 138
Entstehung und Wirkung des einfachen × 146
des großen ♭ oder doppel bb 153
Erhöungszeichen 71
Erniedrigungszeichen ebend.
Es und dis ist zweyerley 14. 56
trägt zum Reinspielen sehr viel bey 15. 373

F

F Schlüssel 66
wozu er angewendet wird 67
Fermate 74
was sie ist 74. 294
wo sie vorkömmt ebend.
derselben Zeichen ebend.
ihr Gebrauch ebend.
ihre Beschaffenheit 74. 294. 295. folg.
Fertigkeit, mechanische 10
Figuren, was sie sind 68
wie man sie verändern kann 203
Finger, wie sie geleget werden sollen 31. folg. 38. 356
der kleine an der rechten Hand 33. 38. 356
welche eigentlich die Flöte halten sollen 38. 356
deren Entfernung über den Löchern und Klappen 33
müssen mit der Zunge zusammentreffen 222. 360. 367
Fingercomponisten 94
Fingerordnung 65. 357
daß eine einzige nicht für alle Flöten passen könne 41
was dabey zu beobachten 43. 44. fol.
Flöte, spielen Viele 8
wie sie sonst beschaffen war 12
wie sie jetzt beschaffen ist 12
muß nachgebohret werden 13
hatte sonst nur eine Klappe, ist auch bey Vielen noch üblich 14
Flöte, mit drey Mittelstücken, ob sie zum richtigen Einstimmen hinlänglich 19
höher und tiefer zu machen, wodurch es am besten geschiehet 20. 22
ohne Pfropfschraube und Register verliehret bey Veränderung der Mittelstücke ihr richtiges Verhältniß 20
ihre Verschiedenheit 25
ihre Beschaffenheit ebend.
zu stimmen ist schwer 25. 26. 57
die brauchbarsten 25. 26
von verschiedenen Holze 27
wie man sie gut erhalten soll 27. 28
wie man ihr Oel geben soll 28
wie man die Zapfen mit Zwirn bewickeln soll 28. 29
wie sie beym Spielen gehalten werden soll 31. 32. 38
wie sie nach dem Munde geführet und angeleget werden soll 33. 34. fol. 356
muß richtig gestimmet seyn 357
Flötenist ist vorzuziehen, der Gesang und Kunst mit einander zu verbinden weiß 10
Form der Noten ist mancherley 67
Forte und dessen Grade 261. 262
Fußstück, zu c̄ und c̄is ist dem Tone nachtheilig 27
zu c̄is allein, weniger 27

G

G Schlüssel 66
dessen Bestimmung ebend
Gang eines Instruments im Gesange und in Schwierigkeiten XVI
Gedult wird dem Lehrling empfohlen 8. 223
Gefühl, aus seinem eigenen Spielen XIII
ist das Mittel, das Zeitmmaaß zu ordnen 94. 95
entscheidet bey Veränderungen 203
Gesang, mit Schwierigkeiten verbunden XV
schöner, wie er beschaffen seyn soll 157. 260
verlangt nach Regel behandelten Wind 154. 155
Gis und as sind um ein Komma verschieden 47. 143. 144
Gleichheit des Tones 110
Griffe, die rechten 357. 375

Grimassen S. 34. 319. 356
Grundnote, was sie ist 138

H

Ha, had, hat, aus der Flötensprache 178. 179
Harte Tonart, was sie sey 138. 139
Hapttöne, wie viel ihrer sind 136
Hempson XX
Höhe erfordert weniger Wind als die Tiefe 135

J

Innhalt, eines Stückes und dessen Bewegung hängt vom Gefühl ab 92. 93
Intervallen, wovon und wie sie entstehen 136
- ihre Stufen 138
- was sie sind ebend.
- deren Verschiedenheit 138
- einer diatonischen Tonleiter 138. 139
- einer dur Tonart 139. 140
- einer moll Tonart 146

Intonation, reine, gehet verlohren 112
- was zur reinen erfordert wird 112. 113

Instrument, meisterhaft zu lernen, ist kein Kinderspiel 7. 8
- jedes hat seine Schwierigkeiten 8
- alle lernen wollen, ist ein Fehler 10
- richtet sich nach derjenigen Stimme, die ihm am angemessensten ist 110

Instrumentisten sind gewöhnlich keine Setzer XV. XVI

K

Kennzeichen beym Zungengebrauch 157
Kinn, dessen Verrichtung 39
Klanggeschlecht, ist dreyerley 138
Klappe, eine, ist zum Reinstimmen und Reinspielen nicht hinlänglich 14
- mehrere angebrachte Klappen sind besonders zur Reinigkeit der Triller nutzbar 15. 281. folg. 366. 373. 374
- thun im Adagio herrliche Dienste 15
- zu f für den Daumen taugt nichts 16
- ob sie gut schließen 16
- sind in der untern Octave von großen Nutzen 25. 110. 373. 374

Komma, was es ist 47. 55. 56
Kopf, wie er gehalten werden soll 38
Kunst 6 7

L

Leder, wie man es auf die Klappen legt 16
- mit Gänsefett beschmiert, ist lächerlich 17

Lehrling, muß auf seine Fehler merken S. 8
- muß sich nicht so oft an einerley Sache erinnern lassen 9
- muß sich keine Mühe verdrießen lassen 355
- was er zuerst beobachten muß 154. 356. f.
- wie er markiren soll 359
- muß den Wind gehörig regieren, oder die Sprache der Flöte verstehen lernen 360
- was er weiter bey dem Vortrage der Figuren und Passagen zu bemerken hat 361. 362
- dessen besondere Uebung 368. 369
- wie er sich übrigens zu verhalten habe 365. 366. 370. 371. folg.

Lehrmeister, gute, sind selten VII. VIII
- schlechte muß man vermeiden VIII
- dessen Pflicht 355
- dessen unrechtes Verfahren 358
- dessen Eigenschaften 4. 357

Licht und Schatten im Vortrage 5. 157. 354. 372
Linien, zum Notensystem 65
Lippen, wie sie beschaffen seyn müssen 39
- übelgebauete ꝛc. XI. 39
- können verbessert werden ebend.
- wie sie geleget werden sollen 35. 36. 38.
- müssen nicht von den Zähner abgesondert werden 37

M

Maaß, eines Stückes zu treffen 94
Manieren, was sie sind 237
- wie vielerley sie sind 237
- ihre Bezeichnung ebend.
- wornach sie sich richten 237. 238
- wesentliche, welche es sind 238. 262
- willkührliche, was sie sind 238. 330

Mara 217
- ihre musikalische Bildung 217

Meister, auf der Flöte XI
- die zugleich Setzer sind XVI
- ein guter, wenn er gewählet werden soll 4. 6
- dessen Eigenschaften 4. 5. 113. 119. 367. 372. 373
- was er beym Unterricht beobachten soll 119

Menschenstimme, schöne, was sie ist 109
- welche schön ist ebend.

Miß-

Mißtrauen in sich selbst S. 7
Mordent oder Mordant, woraus er bestehet 258
- dessen Behandlung 258. 259
- ist zweyerley 259
- dessen Werth ebend.
- wie er gespielet wird ebend.
- dessen Anwendung 259. 260

Moll, was es ist 146
- dessen Fortschreitung 147

Mühe, muß man nicht zu vermeiden suchen 7. 355
Mundloch, wie weit es bedecket werden müsse 38. 130
Mundpomade 40
Muster, den Ton zu bilden 109

N

Nachbohren der Flöte ist nöthig 13
Nachschlag, was er ist 250
- seine Geltung und Behandlung ebend.
- seine Verschiedenheit 250. 251
- was er beym Triller ist 272

Nebentöne, wovon und wie sie entspringen 137
Neunachtheiltakt 91
Niederschlag, was das sey 88
Noten, was sie sind 65
- ihre Geltung 67. 68
- sind lang oder kurz, als Taktglieder 88
- und als einzelne Noten in Figuren 165. 166. folg. 324
- durchgehende 325

O

Oberlippe, ihre Verrichtung 39
Octaven, ihre Verschiedenheit 43. 66. 137
- wenn man sie üben soll 143. 135
- und wie man damit seinen Zweck am sichersten erhält 135
- was sie sind 136
- aus wie viel Tönen eine bestehet 139

Oel, verderbet das Leder an den Klappen 16
- welches das beste zum Einschmieren ist 28
- zu viel ist der Flöte schädlich ebend.
- zu was es eigentlich nöthig ist ebend.

Ohr, ordnet den Wind 36. 37. 39. 121. 357. 375. 376
- wie es zu bilden 119

Ordnung im Vortrage 215
- in Regierung des Windes 154. 376

P

Pausen, was und wie vielerley sie sind, und ihre Geltung S. 68. 69
Passagen, wie man sie verändern soll 203
- werden ohne richtige Regierung des Windes undeutlich 154. 155
- geschwinde, müssen rollend und laufend gemacht werden 226
- müssen ihre Einschnitte haben 325

Piano und dessen Grade 261. 262
Pralltriller, was er ist 255. 256
- dessen Anwendung und Verschiedenheit 256
- dessen Zeichen ebend.
- wie er gespielet wird 256. folg.

Presto, dessen Bedeutung 92
Punkt, was er gilt 69. 70. 171

Q

Quanz VII. XX. XXI
- Erfinder der dis Klappe 14
- dessen Unterricht 157

Quint, Octav und Einklang muß man rein stimmen lernen 115

R

r, wie es ausgesprochen werden müsse 167. 175
ra, eine Sylbe aus der Flötensprache 163. 164. 175
raa, ein Wort aus der Flötensprache 163. 164
raada, 174. 176
raadaa, 167
rad'll, auch ein Wort aus der Flötensprache 235
Regel, hat ihre Ausnahme XVII
- zur Flötensprache 158. 159. folg.
- in ein Beyspiel zusammengebracht 184. f.
- ihre Ausnahmen 191. 204. folg.
- mit der Ausnahme zu verbinden 213. 214
- man muß sich nicht zu weit von ihr entfernen 203
- zur dur Tonart 140
- zur moll Tonart 147

Reinhören zu lernen, ein Mittel 114. 118
Reinspielen, auf der Flöte ist eine Seltenheit 5. 42
- ist möglich 15. 373. 374
- erfordert drey Stücke 42. 357
- Mangel desselben 42
- ist schwer auf der Flöte 113. 122. 374

Reinspielen, wie es zu erlernen 113. 114. 118. 119. f.
Ursachen davon S. 113
Richter, allgemeiner findet nicht statt XIII
Ripienist 369
Rückung, was sie ist 182
wie sie gespielet wird 182. 183
wie sie der Uebende markiren soll 97
wie sie verändert werden kann 206. 207
Ruhezeichen 74

S

Sackpfeife 215. 236
Sänger, der gute, ist unser Muster im Vortrage 156. 370
und zu Bildung des Tones 110
muß man immer vor Augen haben 203
Schattiren auf der Flöte 112
Schleifen 163
Schleifer, was er ist 251
wo er hinfällt 252
dessen Verschiedenheit ebend.
Schluß, eines Stücks lehret die Tonart in der es stehet 154
Schlüssel, was, und wie vielerley er ist 65. 66
Schneller, was er ist 258
dessen Anwendung 258
wie er gespielet wird ebend.
Schweiß, am Kinn, was er thut 40
ein Mittel dafür 40. 41
Setzkunst XIII. XIV
Sechsviertheiltakt 82. 101. 102
Sechsachtheiltakt 82. 104. 105
Siegellack, feines, ist das beste Mittel, das Leder auf die Klappen zu legen 17
Singen, ist zum Reinspielen gut 114. 367
Sinn, des Componisten, muß nicht durchs Athemnehmen getrennet werden 322. 325
Solospieler, was er thun soll 370
Spielen, aufs Gerathewohl 215
wie es geschehen soll 39
dabey jede Kleinigkeit zu prüfen 355
Sprache für die Flöte 157
1ste Regel dazu, nebst Erklärung 158. 159. 160. folg.
2te Regel 162
3te Regel 163
4te Regel 164
5te Regel 167
6te Regel 169
7te Regel 171
Sprache 8te Regel dazu S. 171
9te Regel 173
10te Regel 178
11te Regel 180
12te Regel ebend.
13te Regel 182
kurze Wiederholung 189. 190. folg.
ihre Ausnahmen 191. 204. folg.
passet aufs Ganze 236
ohne sie zu spielen, ist eine schlechte Kunst 236
Stellung, wie sie beschaffen seyn soll 356 367
Stimmen, eine Flöte, ist schwer 25. 26
Stimmung, des Claviers und der Geige 57. 58
der Flöte 122. 123
Stücken, der Flöte verziehen sich 13

T

ta, eine Sylbe aus der Flötensprache 158
wie es ausgesprochen wird ebend.
taa, ein Wort aus der Flötensprache 162
taada, ein dergleichen 173. 175
tad'll, ein dergleichen 218. 219. 220
wie es in der Verbindung gebrauchet wird 218. 221
Takt, was er ist 76
ist zweyerley ebend.
dessen Bezeichnung 77
dessen Eintheilung 76. 77
wie man zählen soll 77. 78. 100. folg.
dessen Bezeichnung mit der Hand 88
wie er zu erlernen 94. 96. 97
mit dem Fuße zu markiren 96. 97. 98. 100. 101
Taktarten, was dabey zu beobachten 358
Talent 6
taaraa, ein Wort aus der Flötensprache 163
tara, ein dergleichen 165. 166. 168. 171
tar'll, ein dergleichen 218
tar'llda, ein dergleichen ebend.
Temperatur auf der Flöte 122
ist schwer 42. 122
Theilung, der Flöte 12
kann nicht geändert werden ebend.
der ganzen Note 67. 68
ti, eine Sylbe aus der Flötensprache 158
tid'll, ein Wort aus der Flötensprache 218. 219. 220
Tiefe, ob sie oder die Höhe mehr Wind erfordere 135

Ton

Ton, wie er hervorgebracht wird S. 35. 39
guter, wie er beschaffen seyn müsse 109. 110. 112. 240. 357. 367
ist, Geschmackssache 109
der Flöte, nähert sich der Menschenstimme 110
stumpfer, was davon zu halten 109. 110
muß in Höhe und Tiefe gleich seyn 111
wird in der Tiefe stark 111. 372
ihn feste und helle zu erlangen ebend.
zu dünner, taugt nicht 112
übertrieben stark, taugt auch nicht 112
muß weder zu stark noch zu schwach seyn ebend.
ganzer und halber 116. 117. 139
bestimmt den Wind 136
der halbe ist zweyerley 55. 56. 139
der große halbe 56. 139
der kleine halbe 56
Tonleiter, muß fleißig gespielet werden 118. 357
werden nicht alle mit einerley Wind gespielet 120
d dur 120. 121. 123. 141. 149
- moll 123. 124. 149
es und dis dur 124. 143. 144. 145. 152
- - moll 124. 125. 152
e dur 125. 126. 144. 150
- moll 127. 150
f dur 127. 128. 145. 153
- moll 128. 129. 153
fis dur 129. 130. 144. 150
- moll 130. 150
g dur 130. 131. 144. 149
- moll 131. 149
gis und as dur 131. 145. 151. 152
- - moll 131. 132. 151. 152
a dur 132. 144. 148
- moll 132. 148
b dur 132. 145. 153
- moll 133. 153
h dur 142. 143. 150
- moll 150
c dur 133. 141. 147
- moll 133. 147. 148
cis und des dur 133 134. 145. 151
- - moll 134 151
diatonische 138
aller diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne 137
Tonleiter, ihre Entstehung S. 146
Tonarten, wovon sie entstehen 136
sind zweyerley 138
was sie sind 138
woran man erkennet, wenn sie dur ist ebend.
woraus sie bestehet ebend.
wie sie gemachet wird 139. 140. 146
woran man erkennet, wenn sie moll ist 146
wie sie gemachet wird 147. 148
wie sie im Auf- und Absteigen beschaffen ebend.
ob alle auf der Flöte brauchbar sind 373
wie sie gebrauchet werden sollen 375
Töne, stumpfe, werden verbessert 15
durch # oder b entstandene 357. 374
Triller 266
ist unentbehrlich ebend.
dessen Bestimmung ebend.
dessen Eigenschaft 268. 270 366
wie er zu erlernen 267
was er ist, und woraus er besteht 267
dessen Umfang ebend.
Terzentriller, ob er brauchbar sey ebend.
der verminderten Sept ebend.
auf welcher Note des Trillers das Gewicht liegen müsse 268. 272. 273
Bezeichnung desselben 268. 269
wie er beschaffen seyn müsse 269. 270. 272
muß in der richtigen Bewegung des Stückes stehen 270. 366
ob dabey Höhe und Tiefe in Anschlag komme 274
dessen Lage 365
ob sich dessen Bewegung nach dem Saal oder Stube richten müsse 274
erhält eine bestimmte Anzahl Noten nach jeder Bewegung 275
ein einziger, nach einer festgesetzten Bewegung eingerichteter, ob er auf alle Fälle anwendbar sey 276
Tabelle dazu 277. folg.
und derselben Erklärung 281. folg.
Triole, ihre Beschaffenheit und Geltung 70
ihre Behandlung 71. 88. 89. 90. 173. 174. 175. 362
ihre Schönheit, worinnen sie besteht 71. 229. 362

U

Ueben, wie es am besten geschiehet S. 39
Uebelstand, beym Zungengebrauch 156
Uebung, anhaltende überwindet 223
in der Höhe, zu was es nützet 37
Unterhalbe Ton, was er ist 147
Unterlippe, wird vom Kinn regieret 39
Unterschied der Töne von ♯ und ♭ 357. 374
Ursache des Unreinspielens 42. 113

V

Veränderung am unrechten Orte, schadet 203
davon noch einige einzelne Versuche 203
wo sie stehen soll 353. 354
Vergleichung des Bogens auf der Geige mit dem Wind auf der Flöte 155. 236
Versetzungszeichen 71
derselben Erklärung 72. 73
Versuch, Sprachregeln in Ausnahmen zu verwandeln 203. 204. folg.
Vierviertheiltakt 77. 78. 79. 80. 100
Virtuos, muß zugleich Musikus seyn XV. 368
wie er, in Absicht auf das Instrument, das er spielet, beschaffen seyn soll XI. 367. 372. 373
dessen Glück 1
Vorschieben des Kinnes und der Lippen, zu was es nütze 121
Vorschlag oder Vorhalt, was er ist 240
dessen Bezeichnung, Geltung und Behandlung 240. 241
dessen Anwendung 241. folg. 273
ist lang oder kurz 241. 242
wo er hinfällt 242
von unten 243
kurzer, was er ist, und wie er gebrauchet wird 245. 246. 247. 249. 250
durchgehender 247
seine Geltung und Gebrauch 247. 248. 249
Vortrag, was dabey zu bemerken 369. 372. 373
Vorzüge der Flöte 42
einer Flöte mit vielen Klappen 293

W

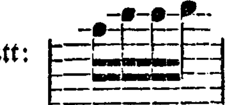
Wachsen, dessen Bezeichnung S. 262
dessen Anwendung ebend.
wie es auf der Flöte gemachet wird 263. 356
Wasser verderbet das Leder an den Klappen 16
Wechselnoten 325
Weiche Tonart 146. folg.
Wiederherstellungszeichen 71
Wiederholung, kurze, der Sprachregeln 189. f.
des Ganzen 355. folg.
Wiederholungszeichen 73
Wind, welche Richtung er haben müsse XI
dessen Verschiedenheit 113
in den Tonleitern 120. 123. 124. folg.
daß diese Verschiedenheit der Gleichheit des Tones nicht schade 121
ob dessen mehr in der Tiefe als Höhe erfordert werde 135
wie man es erfahren soll 136
wird vom Tone bestimmt ebend.
wird nach der Regel geordnet 154. 155
wird durch die Zunge regieret 155
selten mit der Brust 157

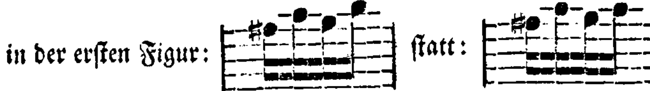
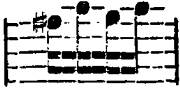
Z

Zähne, übelgebauete 37
Zeichen, musikalische, verschiedener Art 71. fol.
Zeitmaaß, was es ist 76
dessen Bewegung 92. 93. folg.
Zunge, regieret den Wind 155
wie sie beweget werden soll 157. 220
und Finger müssen sich zugleich bewegen 222. 360. 367
einfache und Doppelzunge mit einander verbunden 230. 231. folg.
Zungenstoß, was er ist 155
dessen Fehler 156
Zurückweisungszeichen 75
Zurückziehen der Lippen, zu was es nütze 121
Zweyviertheiltakt 81. 106
Zwölfachtheiltakt 83. 104
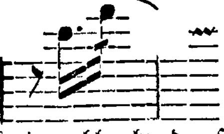


Verbesserungen.

S. 19. §. 18. Z. 11. lies: weil diese am Kopfstück gemachte Oeffnung ꝛc. S. 42. oben, lies: Das dritte Capitel. S. 48. Z. 10. l. Gegeneinanderhaltung. S. 50. §. 14. Z. 3. lies: Da c die große Terz zu as ist. S. 60. gehöret die erste Erklärung zum Beyspiel unter l). S. 125. §. 27. Z. 13. statt: eben, lies: oben. S. 128. Z. 16. statt: $\overset{\equiv}{e}$, lies: $\overset{\equiv}{c}$. S. 141. Z. 5. lies: Sept, für Sext. S. 149. Z. 2. soll stehen: die Entstehungsart der Moll Tonarten. S. 153. Z. 11. lies Sept für Sext. S. 167. auf der ersten Notenreihe zu Ende, lies: dä, für dā. S. 169. auf der ersten Notenreihe im zweyten Takte lies: dää, statt dāā; und gleich darauf, rā statt rä. S. 178. §. 12. Z. 5. lies: ha. statt h. S. 180. auf der letzten Notenreihe unter No. 2 auf der gebundenen Note, l. ha-daraa, statt had-araa. S. 181. in der ersten Notenreihe, No. 2. lies: ha-daa, statt had-aa. S. 186. Z. 5. im zweyten Takte, auf das dritte Viertel lies: da, statt ta. S. 188. Z. 2. auf die erste Note im zweyten Takte, lies: da statt ta, und in der letzten Zeile im zweyten Takte, lies: tahat-araa, statt taha-taraa. S. 189. Z. 1. im ersten Takte, lies daa-taraa, st. da-ataraa. S. 211. die letzte Z. mache man nach den ersten zwey Vierteln einen Taktstrich, und lese in der letzten Figur des folgenden Taktes:  statt: 

S. 212. Z. 1. unter No. 1. fehlt ein Taktstrich nach den ersten zwey Vierteln; und Z. 2 lies in der ersten Figur:  statt: 

S. 224. in der letzten Zeile unter der zweyten Figur, lese man: ad'llad'll, statt adarad'll. S. 243. Z. 1. soll nach dem zweyten Takte nur ein einfacher Taktstrich stehen. S. 244. Z. 10. lies: bunt für bund. S. 250. unter g) lies im zweyten Takte:

 statt: 

S. 268. unter 2) muß der Nachschlag des Trillers viermahl gebunden seyn. S. 291. Z. 16. lies: $\overline{\overline{\text{his}}}$ für $\overset{\equiv}{\text{his}}$. S. 335. Z. 4. setze man über den ersten Takt die Bezifferung des dritten Taktes dieses Beyspiels; und über das letzte Viertel im Basse setze man $\substack{6\,5\\4\,3}$. S. 336. Z. 4. setze man über das erste Viertel: 6, und im folgenden Takte über das zweyte Viertel: 6, und über das dritte $\substack{6\\5}$ S. 337. Z. 4. im zweyten Takte, s. w. übers zweyte Viertel: 6, und über die folgenden beyden Achtel $\substack{6\,7\\5\,5}$. S. 372. §. 33. Z. 9. lies: Gesange statt Gesanae.

D. E. F. G. A. H. c. d. e. f. g. a. h. c. d. e. f. g. a.

Dis. Eis. Fis. Fisfis. Gis. Ais. His. cis. ciscis. dis. eis. fis. fisfis. gis. ais. his. cis. ciscis. dis. eis. fis. fisfis. gis. ais.

Es. Fes. Ges. As. B. ces. des. es. fes. ges. as. b. ces. des. es. fes. ges. as. b.